

# تطور البناء الفني في **القصّة القصيرة** في دول مجلس التعاون لدول الخليج العربي

د. سعيد مصّحح السريحي

تتفق جهود الباحثين الذين أرخوا للأدب في هذه المنطقة من عالمنا العربي حول القول بحدائث نشأة فن القصّة، وتتفق كذلك حول تشابه الظروف التي ساهمت في هذه النشأة وأثّرت فيها، كما تتفق أخيراً على جملة من السمات والخصائص العامة التي اتصف بها هذا الفن لإبّان مرحلة النشأة والتبلور قبل أن يأخذ شكله الذي انتهى إليه.

فالدكتور الشامخ يذهب إلى أن المحاولة الأولى في ميدان الفن القصصي في المملكة العربية السعودية لم تأت إلّا في عام ١٣٤٩هـ (١٩٣٠م) وذلك حينما أصدر عبد القدوس الأنصاري روايته القصيرة «التوأمان»<sup>(١)</sup>، ويوافقه فيما ذهب إليه الدكتور منصور الحازمي الذي يرى أن «التوأمان» تشكّل بداية متواضعة للقصّة الطويلة في الأدب السعودي الحديث، وأن تجارب الأدباء السعوديين في القصّة القصيرة بين الحرين لا ترتفع كثيراً عن هذه التجربة المتواضعة<sup>(٢)</sup>.

ويرى الأستاذ هشام سعيد خليل أن مرحلة النشأة الأولى للقصة البحرينية قد رافق قيام الحرب العالمية الثانية<sup>(٣)</sup>، بينما يؤكد الأستاذ اسماعيل فهد اسماعيل أن أول قصة كويتية هي قصة «بين السماء والماء» للأستاذ خالد خلف وقد نشرتها مجلة «البعثة» الصادرة في شهر مارس سنة ١٩٤٧م<sup>(٤)</sup>.

أمّا في الامارات العربية فإن الدكتور المطوّع يذهب إلى أن بدايات ظهور القصة القصيرة في الامارات إنما تعود إلى بداية السبعينات ومع المرحلة الأولى لانشاء الدولة الاتحادية<sup>(٥)</sup>.

ولعل نشأة فن القصة في قطر وعمان لا تعود إلى أبعد من هذه الفترة التي شاهدت نشأتها في بقية دول الخليج .

\* \* \*

وحول ظروف النشأة والعوامل التي ساعدت على ظهور فن القصة يتفق الباحثون على الدور الهام الذي لعبته الصحافة إبّان ظهورها في هذه المناطق وعنايتها بفن القصة، تلك الصحافة التي واكب ظهورها ظهور طبقة جديدة من المثقفين الذين تخرجوا من المدارس التي استحدثت وفق الأنظمة التعليمية الجديدة، وكذلك بروز بعض القضايا الاجتماعية والقومية والوطنية المرتبطة بنموذج محدّد من الوعي، وكذلك يتفق الباحثون على تأثر رواد القصة في هذه المنطقة بمن سبقهم من الأدباء العرب في هذا المجال، وكذلك بما كان يصل إلى أيديهم مما كان يترجم إلى العربية من الآداب العالمية في فن القصة القصيرة.

\* \* \*

وتظل السمات النقدية التي يسم بها الباحثون والنقاد القصة القصيرة في هذه المنطقة إبّان نشأتها متشابهة من حيث التأكيد على ما كان لعنصر المضمون من سيطرة جاءت على حساب البناء الفني والأسلوب الذي كان يتسم بالتقريرية والسردية والالتكاء على القدرة الانشائية للكاتب والانتهاء بالقصة إلى أن تصبح ضرباً من الإخبار الذي يسعى الكاتب من ورائه إلى ترسيخ مجموعة من القيم الأخلاقية التي



تقاوم مجموعة من العادات الاجتماعية البالية، يقول الدكتور الشامخ: «إن أبرز سمات القصة القصيرة في الأدب الذي أُتيح في هذه البلاد خلال هذه الفترة هو أن عنصر المضمون قد لقي من اهتمام الكاتب أكثر مما لقيه الأسلوب القصصي والبناء الفني فقد كانت لهذه القصص عظات تحاول إيضاحها أو آراء تريد اثباتها والدفاع عنها»<sup>(٦)</sup>.

ويعصف الأستاذ قاسم حدّاد القصة في البحرين في الفترة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية فيؤكد أنها سقطت في الوعظ والمباشرة والأسلوب الانشائي<sup>(٧)</sup>، ويشاركه فيما ذهب إليه الأستاذ أحمد المناعي الذي يرى أن القصة البحرانية لم تهتد في البداية إلى البناء الفني الجديد من حيث الشكل والمضمون فكانت تعاني من أسلوب السرد التقريري والخطابية<sup>(٨)</sup>.

ويعصف الأستاذ هشام سعيد خليل قصص السيد أحمد سليمان كمال الذي يعتبره كاتب القصة الأولى في البحرين فيرى أن في قصصه اتجاهًا إصلاحيًا يدعو إلى حل المشاكل الاجتماعية الجزئية من الطلاق والزواج المبكر وكثرة الأطفال والعادات السيئة<sup>(٩)</sup>.

ويعصف الأستاذ اسماعيل فهد اسماعيل قصص تلك المرحلة في الكويت بأنها اتخذت منحى سردياً إخبارياً مؤكداً أنها كانت تتصف بركافة اللغة وضعف التركيبات اللغوية وعدم القدرة على الإيجاز وكذا التقصير في جانب الإيحاء غير المباشر وإنارة اللحظة<sup>(١٠)</sup>.



وقد نتفق مع هؤلاء الباحثين في جلّ ما ذهبوا إليه فتاريخ الأدب لا يترك لنا مجالاً لمناقشتهم فيما أكدوا عليه من بدايات فن القصة وتاريخنا الثقافي والسياسي المعاصر يدفعنا إلى التسليم بما ذهبوا إليه من ظروف نشأة فن القصة القصيرة لدينا وكذلك فإن ما وصلنا من محاولات أولئك الرواد الأوائل يجعلنا نتفق حول السمات النقدية التي وسموها بها محاولات أولئك الرواد.

غير أننا إذا ما تذكرنا مسلمة تقول إن القصة ظاهرة لغوية لا يخلو منها مجتمع من المجتمعات، فهي موجودة في المجتمعات المتحضرة كما كانت موجودة في المجتمعات البدائية، إذا ما تذكرنا ذلك فإننا عندئذ سنجد أنفسنا بحاجة إلى مراجعة ما أطلقنا عليه بداية القصة القصيرة، وذلك لما يظهر بين هذه البداية وتلك المسلمة من تعارض، وربما كان حلّ هذا التعارض يسيراً إذا ما وصفنا تلك البداية بأنها بداية لكتابة القصة القصيرة أو لتحول القصة القصيرة من فني شعبي يمارسه الناس عموماً إلى فن مكتوب ينهض به أدباء محدّدون أوقفوا حياتهم الأدبية عليه أو أشركوا معه فنوناً أخرى.

ومع ما في هذا الحل من بساطة وتلقائية إلا أن من شأن الوقوف عليه ملياً أن يكشف لنا الكثير من الظواهر التي اتّسم بها بناء القصة القصيرة إبان نشأتها وكذلك يكشف لنا حركة التطور التي طرأت على القصة القصيرة بعد ذلك.

ذلك أن تحوّل القصة القصيرة إلى فن مكتوب أفضى إلى تلبّسها بأدبيات الكتابة وانفصامها عن أدبية الأسلوب الشفهي الذي كانت تتسم به حينما كانت حديثاً تتداوله الألسن ويأخذ طريقه مباشرة إلى الأسماع. ولم تكن بسبب حداثة تلبّسها بالأسلوب الكتابي قادرة على أن تمتاز بأدبيات خاصة بها تميّزها عن أدبيات الفنون الأخرى العريقة في مضمار الكتابة كما أن الكتابة وقفت حاجزاً بينها وبين أدبيات الموروث الشفوي للقصة التي كانت سائدة.

ولما كان المقال هو الجنس الأدبي السائد والراقي في هذه الفترة فقد جاءت القصة القصيرة امتداداً لفن المقال سواءً في أسلوبه أو في الغاية التي يترامى إليها بحيث لا تتجاوز المسألة الاستشهاد بقصة من القصص يذّبل بها الكاتب مقالَه ليصبح القارئ أمام فن مُشكِك هو أشبه ما يكون بالقصة المقالية - على حدّ تعبير الدكتور بكري شيخ أمين -<sup>(١١)</sup>.

ولعلّ لشيوخ القصة في مختلف الأمم المتقدمة والمتخلّفة دون تمييز أو تفاضل سبباً في النظرة الدونية إليها بحيث انصبّ جهد الرواد الأوائل على خلق قصة مفارقة

للقصّة التي اعتادها الناس وإن كانت تشبّث بانتماء أحداثها إلى ما يعيشه الناس في محاولة لتحويل هذا الحدث الخارجي إلى حدث قصصي من ناحية واتخاذها مجالاً لعبرة ومنبراً للوعظ من ناحية أخرى.



ولو وقفنا أمام نموذج لكتابة القصّة القصيرة يعود تاريخ كتابته إلى ما ينيف على الخمسين عاماً لاستبّنا منه الملامح التي شكّلت عناصر بنية النصّ القصصي لفترة طويلة والتي تمثّلت جهود تطوير البناء القصصي بعد ذلك في محاولة نزع أطر هذا البناء وتفكيك عناصره في سبيل اكتشاف هوية خاصة بالقصّة تميّزها عن أسلوبية فن المقال أو تحاول أو تجذّرها في أدب القصّة الشفهية بما امتازت به من تاريخ في الذاكرة الجماعية.

سوف يكون نموذجنا هو قصّة «البائسة» للأستاذ حسين عرب التي نُشرت ضمن كتاب (نفثات من أقلام الشباب الحجازي) الصادرة طبعته الأولى سنة ١٣٥٥هـ ولا ضير أن نورد النص كاملاً فقد تكون الإحالة عليه محلّة بما نتوخاه من تمعنٍ في بنائها:

### البائسة

#### قصّة حجازية يمتزج خيالها بالواقع

(بينما الليل مرخ سدوله على البشر! والدنيا هادئة، وقد كساها الظلام وخيم عليها، والنوم يرسل جيوشه على الأجسام فيميتها، والكون ساكن لا يحركه شيء ولا نسمع فيه شيئاً إلّا صوت تلك البائسة العذراء والمنكوبة الحسنة، ذلك الصوت بأنيته الذي يطرق القلوب كالجرس الناطق فيثير منها ساكنها ويوقظ غافلها.

أجل... تعال معي لننظر ما هو هذا...

هو شبح تحجبه عن أشعة القمر المنيرة «جدران الحمام» من محلة «القشاشية» فتراه من بعد يبدو ويغيب ويتضاءل ويختفي، وما تكاد تقرب منه حتى تأخذك رهبة وتوحشك طيفة منه.

ولكن شعورك الحي ونفسك الطموح يدفعانك إلى الإقدام واستطلاع الحقيقة... فتدنون منه وتكرر النظر فيه، ترى جبيناً زاهياً... ووجهاً أبيض ساطعاً... وعموداً فضياً تكسوه بعض خروق بالية شفاقة هو جسمها النحيل... وتتكر على هذا الجبين النضر ذلك العرق الذي ينصب منه انصباباً كأنه نبع ينحدر، وعلى ذلك الوجه الساطع هاتيك الدموع التي تنهمر انهاراً كأنه ينبوع يتفجر من أرض يانعة... وعلى ذلك الجسم الناصع هاتيك الأنات المتوالية المثيرة كوامن النفوس وساكنات القلوب.

صوت كله حزن وترح... كله ضيم وهم... يهتف وينادي بكلمات متقطعة لا تسمع منها إلا صوت البؤس ينادي بأفول نجم سعادي... ومت فماتت عزيمتي... واليوم أعيش في هذه الحياة كاسفة البال، خائبة الأمل، حقيرة بعد عظم. ذليلة بعد عز، غريقة في بحر من الكوارث والأهموم.

وتتوسم في هذه الصورة البؤس بأنواعه... والأسى على اختلاف مظاهره وهي تقول وتردد هذا القول الذي يخترق قلب الفضاء ويرن وقعه في هذا الكون الهادئ كوقع الصاعقة بين الصحاري. تسمع هذا وترى كل ذلك وأنت لا تدري من حقيقة أمرها شيئاً وما هي إلا برهة حتى تميل نحوها وتسألها:

«أيتها الفتاة، من أنت، وماذا حل بك؟ وأخبريني عن أمرك عسى أن يجعل الله في خير أنيس يذهب عنك هذا البؤس ويزيل هذا الترح ويشفيك لو كنت مريضة...»

تخاطبها وهي تزفر زفرات الموت وتتأوه (آه، آه، آه) ثم تصمت برهة بعد إتمام حديثك وتدلي برأسها نحو ركبتيها فكأنها قد فارقت الحياة... وبعد هنيهة تفيق من غفلتها وترفع رأسها وتجييك «أنا؟؟؟...» نعم أنت.

«أنا ابنة زكي فاضل التركي الكبير، رفلت في بحبوحة من الأنس والسعادة وعلى بساط من الفرح وطيب المعيشة، ولما قضت المنون على والدي وقد خلّف لي ثروة طائلة... ما كاد يوارى في لحده، حتى انقض على أبناء عمي كالذئب الغادرة،

فسلبوني كل ما أملكه من نعمة وما ادخره من المال والحلي . . ولقد تجاسروا بقساوتهم فأخرجوني من داري التي أسكنها ورموا بي في السبل والأسواق، استعطف المارة، وأتطلب أصحاب البر والاحسان قوت يومي . . وهأنذا الليلة هذه أتذكر والدي لثلاث ليال مضت بعد مفارقتة الوجود . . واني ما أرى أحسن من هذه الحالة إلا الموت، فعسى أن يحسن الله لي في الخاتمة .  
وفي ذمة الله ما ألقى من تعب وأسى . . . » .

ثم تتابع أنينها وسرعان ما تشهق آخر شهقة من أنفاسها فيسقط رأسها على الأرض وتودع الحياة .

فتشعر أنها سارت إلى رحمة الله وفارقت المعمورة وتسرع بإخبار إدارة الصحة فتسلمها هادئة آمنة وتبحث الحكومة عن سبب موتها حتى إذا ما انتهت من أمرها زفتها إلى قبرها في أمان واطمئنان<sup>(١٢)</sup> .

\* \* \*

تنتهج هذه القصة نموذجية البناء الذي ساد في تلك الفترة التي كتبت فيها من حيث انقسامها إلى قسمين كبيرين تحتل القصة القسم الثاني بينما يمكن اعتبار القسم الأول مدخلاً للقصة أو تعريفاً بشخصيتها الرئيسية وتقريباً لها من القارئ لكسب تعاطفه معها .

إذا ما اعتمدنا تقسيم تودروف لبناء القصة إلى وحدتين أساسيتين هما التاريخ والخطاب فإن بإمكاننا أن نذهب إلى أن التاريخ كان هو المستأثر بالقسم الثاني من قصة الأستاذ عرب، بينما جاء الخطاب هو السمة المستأثرة بالقسم الأول، ففي القسم الأول يتوقف الحدث عن التعاقب وتستحيل الكتابة إلى انشاء يتكئ على مقدرة الكاتب على الوصف والتشبيه والاستعارة والكناية والجمل المزدوجة والنوع المتعاقبة مما كان يشكّل خصائص الأسلوب المقالي في تلك الفترة ويشكّل كذلك ما يمكن أن نعتبره اقتحاماً من أدبيات الثقافة الكتابية لفن القصة آنذاك، وإذا ما تكرر ضمير المخاطب في هذا القسم من القصة فليس ذلك لمحاولة اشراكه في الحدث وإنما

اشراكه فيما يرمي إليه الكاتب من غرض اصلاحي اجتماعي يستهدفه من وراء سرده لهذا الحدث ، ومن هنا فإن هذا الضمير المتكرر والذي يجيء متساوفاً مع أفعال الأمر وجمل الاستعطاف والاسترحام ونداءات الاستغاثة تدفع إلى تداخل فن القصة مع الخطابة ومن هنا فإن الصلة بالأداء الشفوي لم تأت عن طريق أدب القصة المحكية وإنما جاءت عن طريق الخطابة التي لها في تراثنا الأدبي تاريخ عريق في خدمة القضايا المختلفة .

وحينما يلتقط الكاتب نموذج القصة فإنه يحرص على أن يكون نموذجاً غمطياً اجتماعياً بائساً تتكشف من خلاله بعض الأخطاء الاجتماعية والتي حاول الكاتب تأكيد انتماؤها للمجتمع الذي كتبت له القصة بأكثر من وسيلة يقف على رأسها تحديد المكان الذي جرت فيه أحداث القصة من ناحية وتعضيد عنوانها بعبارة تؤكد أنها «قصة حجازية يمتزج خيالها بالواقع» وبذلك يتحرر الهدف الاصلاحي التي تنحو نحوه .

ويتسم التاريخ في القصة - على ما يذهب إليه تودروف - بالسرعة في ايقاع الحدث حيث تختصر بضع أسطر فترة من الزمن ليست قصيرة بتبدىء بنشأة الفتاة نشأة مترفة وتنتهي بميتها بائسة ، وبذلك يختلط لدى الكاتب الحدث القصصي بالحدث الروائي وتسقط القصة في سردية مباشرة لا يتم فيها التنامي الدرامي للحدث بل تتحول إلى خبر من الأخبار يحرص الكاتب على صياغته وفق جمل انشائية يحرص على تحسينها وتزيينها بما يمكن أن تمنحه اللغة من أساليبها وأدبياتها المعهودة .

بإمكاننا بعد هذا أن نوجز ما ننتهي إليه من دراسة هذه القصة في النقاط

التالية :

\* من الملاحظ أن ثمة انفصلاً بين الخطاب والتاريخ في بناء القصة بحيث يأخذان شكلاً متعاقباً يصبح فيه الأول مدخلاً مقالياً للثاني ، وبالتالي تستأثر أدبيات المقال بالقسم الأول حتى يصبح مجالاً للكشف عن القدرة الإنشائية للكاتب ، بينما يسقط الجزء الثاني في سردية اخبارية ، من هذه الزاوية فإن الترتيب بين الخطاب

والتاريخ في القصة يجسّد لنا ما ذهبنا إليه في البدء من أن ولادة القصة القصيرة جاءت انبثاقاً من أدب المقال، ذلك أن الشكل القصصي في حدّ ذاته يصبح مؤشراً يكشف عن هذه المسألة، ولعلّ الكاتب إذ يفعل ذلك إنما كان يستهدف اكساب كتابته المشروعية من خلال فن تمت المصادقة على مشروعيته وهو المقال بحيث يلج بعد ذلك إلى القصة حاملاً معه أوراق الاعتماد التي منحها القارئ له عندما بدأ الجزء الأول من كتابته.

ولعلّ هذا البناء هو البناء الذي نستطيع أن نلاحظه في كثير من قصص تلك الفترة وعلى رأسها قصص الأستاذ أحمد السباعي الذي يعدّه كثير من النقاد رائد فن القصة القصيرة في المملكة، ومثالنا على ذلك قصته الشهيرة «خالي كدرجان» أو قصة «صبي السلطاني» التي لا يتردّد في بدايتها من الحديث عن وظيفة السلطاني والتفسيرات المحتملة للاشتقاق اللغوي الذي جاءت منه الكلمة بل تمتد هذه المقدمة المقالة للقصّة ليتحدث فيها الأستاذ سباعي عن «دكاكين الشواء في مكة» مذكراً بها الأديب الأستاذ أحمد قنديل مؤكداً أنه كان أحد زبائن هذه الدكاكين، فإذا ما انتهى من هذا الجزء المقالي ولج إلى قصته التي يزعم سردها<sup>(١٣)</sup>.

ولا تتوقف هيمنة هذه البنية التي يفصل بها الخطاب عن التاريخ في القصة عند الرواد الأوائل بل أننا نواجه بها لدى من تلاهم من كتّاب القصة على تفاوت بينهم في مدى المزج بين الخطاب والتاريخ في بناء القصة، كما أننا نستطيع أن نتلمسها في كثير مما لازالت تعاني منه القصة القصيرة من انشائية وترهل في تراكيب جملها يظهر بشكل واضح حينما يستسلم القاص لمقدرته على تكثيف الصور وتركيب المجازات وإدهاش قارئه عن طريق ما ينتهجه من أساليب تخلّق بالقصة في عالم شعري يصبح معه الحدث في القصة مناسبة للكشف عن امكانات الكاتب اللغوية واقتداره على ابتداع الصور الشعرية.

\* أمّا من ناحية الحدث فإن بإمكاننا أن نذهب إلى أن القصة لم تستطع أن تخلّق حدثها اللغوي الذي يتنامى من خلال سياقها، بل اكتفت بدور رواية خبر تمّ

خارجها فأخذت طابع الإخبار عن الحدث دون أن تستطيع أن تقدم حدثها الخاص بها والذي لا يمكن أن يقوم خارجها، ولعل غاية الاصلاح الاجتماعي الذي كانت تستهدفه هي التي دفعت بالكاتب إلى التقاط نموذج من الحياة اليومية، ومع ما في هذا النموذج من نمطية تستهدف استثارة حس المستمع إلا أنه يظل يتحرك في حدود الامكان منفصلاً عن حدث القصة الشفوية والتي كانت أحداثها تتخلق داخلها متجاوزة إطار الإمكان موغلة في المستحيل بما كانت تمتلكه من قدرة على توظيف الخرافة بحيث تصبح القصة عالماً موازياً للعالم وليس صورة منه أو امتداداً له .

ولم تستطع القصة القصيرة أن تستعيد عالمها الغرائبي إلا بعد فترة طويلة إذا ما لبث النقد أن ساعد على تأطير الحدث في القصة بحدود الامكان فوسّع الفجوة بين أدبيات القصة الشفوية والقصة المكتوبة وحال دون اختراق القاص للممكن واجترأه للمستحيل في خلق عالمه القصصي .

\* وإذا ما وقفنا عند حدود الشخصية فإنه بإمكاننا أن نلمس في القصة بذرة تلك الشخصية التي هيمنت على الفن القصصي طويلاً، ونعني بها تلك الشخصية التي يتم رسم اطارها وملاحمها خارج الحدث القصصي دون أن تبلور معالمها من خلال الحدث نفسه، وإذا كان الحدث في هذه القصة جاء على صورة ايضاح أو تفسير لتلك الشخصية التي تحدت من خلال البناء الخطابي أو الوصفي الذي سبق الحدث فإن ذلك الأسلوب نفسه ظلّ يسيطر على كتاب القصة وإن يكن في صورة أكثر عمقاً حيث احتلت التحليلات النفسية أو الاجتماعية أو الفلسفية مكاناً بارزاً في بناء القصة، وأصبح الحدث يقوم مقام الشاهد على الحالة أو الوسيلة التي تستهدف القصة من خلالها بلورة منظورها .

وهنا نتحقق قطيعة أخرى مع فن القصة الشفوي الذي كانت فيه الشخصية أقرب إلى الفاعل الدلالي الذي يترأى من خلال الحدث وليس من خلال تقرير الخطاب الأدبي أو الوصف، وربما تخلت القصة الشفوية عن الشخصية وما يمكن أن يميّزها من ملامح ليقوم الحدث نفسه بالدور الرئيسي الذي يشترك في ابراز نظام متكامل من الممثلين أو الفاعلين الدلالين .



وهنا يمكننا أن نؤكد مرة أخرى على اقتحام أدبيات الخطاب المكتوب لفن القصة حيث تمّ تكريس مفهوم الشخصية الواضحة المعالم المميّزة الملامح ، وذلك بالاستفادة من انجازات العلوم الانسانية المختلفة وعلى رأسها الفلسفة وعلم الاجتماع وعلم النفس .

وإذا ما كان الحدث في القصة مؤطراً بحدود الامكان كما نوّهنا سابقاً فإن الشخصية ظلّت تتحرك في حدود هذا الحدث وأصبح من الأثير لدى الكاتب رصد النماذج الاجتماعية النمطية والتي من شأنها أن تتلاءم مع الحدث أو من شأن الحدث أن يصدق عليها ، وتوارى بذلك تميّز الفاعل الدلالي في القصة الشفوية والذي كان حضوره حضوراً يتبلور عبر سياق القصة ويكتسب شرعية وجوده من خلال بعده الدلالي وليس من خلال تمثيله لشريحة اجتماعية أو أخرى .

ولعل من أهم الانجازات التي استطاعت القصة القصيرة أن تبلورها بعد ذلك عبر تطورها هو استعادتها للفاعل الدلالي واستفادتها من أدبيات القصة الشفوية في العلاقة بين الحدث والشخصية أو بروز الشخصية من خلال الحدث نفسه .

\* وإذا ما نظرنا إلى الزمن في القصة ، وأكدنا على ملاحظتنا السالفة ، من حيث اختلاط الزمن الروائي والزمن القصصي لدى الكاتب بحيث سرّد في أسطر معدودة أحداثاً امتدت لفترة زمنية طويلة ، فانتهت القصة إلى أن أصبحت سرداً اخبارياً يستعين عليه الكاتب بمقدرته الانشائية التي لم يكن لها مقدرة على بسط القصة في الحيز فتوقفت عند حدود تزيينها والارتقاء بها إلى الأسلوب الأدبي في الإخبار عن حادثة ما .

وإلى جانب ذلك فإن بإمكاننا أن نشير إلى استئثار الكاتب لتواتر زمن القصة مع زمن الحدث حينها لجأ في قصته إلى الزمن المقلوب مستحضراً الماضي من خلال انطلاقه من الحاضر ثم العودة إلى الحاضر مرة أخرى والامتداد به إلى أحداث مستقبلية تلي الزمن الذي بدأ به قصته .

ولعلّ الكاتب ليس متفرداً في ذلك البناء للزمن إذ أنه كان غلطاً سائداً نستطيع أن نجده في كثير من القصص التي كتبت في تلك الفترة، والتي كانت تحاول من خلال مقدّماتها في الزمن الحاضر أن تصطبغ معها القارئ إلى الأحداث الماضية وتكسب تفاعله وتعاطفه حينها تعتمد إلى إثارة المفارقة بين حاضر الشخصية وماضيها، ومما يمكن أن ينهض بين هذين الزمنين من تناقضات تكشف عن بعض الممارسات والأخطاء الاجتماعية التي كان همّ اصلاحها هو الهمّ المؤرق لقصاصي تلك الفترة، والوازع لهم إلى طرق طريق جديدة من طرق الأداء الأدبي لمخاطبة الناس.

\* وأخيراً فإننا إذا ما انتهينا إلى المكان في هذه القصة فإننا نجد أن الكاتب كان حريصاً عليه حرصاً يبدأ بذكر الاقليم، وينتهي بذكر الحيّ والشارع الذي وقعت فيه الحادثة، في الوقت الذي لا تحمل الحادثة فيه أية خصوصية تجعلها تنتمي إلى هذا المكان دون سواه، فهي واقعة إنسانية عامة، جرى سردها بشكل إخباري يمنحها من العمومية ما يجعل حدودها محتملاً في أي مكان على سطح الأرض، فهي لا تتجاوز حكاية فتاة عاشت في بجموحة من العيش في كنف والدها وحينما مات هذا الوالد انقضّ أقراره على ثروته وسلبوا هذه الفتاة حقوقها وقذفوا بها إلى الشارع تشكو الجوع وتستعطف المارة.

وبهذا نلاحظ أن المكان لا يتجاوز أن يكون ملصقاً خارجياً يضاف إلى الحادثة دون أن يكون تحديده نابعاً من خصوصية الحدث أو خصوصية العلامات والعلاقات التي تربط بين الأقوال المختلفة في القصة نفسها، ولعلّ الإمعان في تحديد المكان إنما كان لتعويض ما كان يحسّ به الكاتب من عمومية في الحادثة التي يرويها، ولذلك عمد إلى تحديدها على هذا النحو من الدقة بحيث يطمئن على الغاية الاصلاحية التي كان يسعى إليها حينما تتضمن قصته حادثة حدثت في المجتمع الذي يهيمه اصلاحه ويعنيه شأنه.

\* \* \*

لما لم يكن من المتاح في بحثٍ تحدّد صفحاته قبل البدء فيه أن نلمّ بحركة

التطور التي مرت بها القصة القصيرة حيث انتهت إلى أشكال البناء الذي بإمكاننا أن نجده لدى كتابها المعاصرين فإننا سوف نجد أنفسنا مضطرين إلى الانتقال على نحو قد يبدو مفاجئاً إلى النماذج الحديثة من القصة القصيرة في هذه المنطقة، محاولين ما استطعنا أن نكتشف ملامح التطور التي طرأت على هذا الفن.

ولعل من شأن هذه النقلة - مع ما تشكّله من خلل منهجي في البحث - أن تساعدنا على اكتشاف ملامح التطور لما سوف تسفر عنه من مفارقة واضحة عند مقارنة الانتاج الجديد بتلك البدايات التي أفصحنا عن أهم سماتها من قبل.

وإذا كان لنا من تحفظ نبديه حول مفهوم التطور فإن بإمكاننا أن نوجزه في نقطتين:

\* أولاً علينا أن نرتقي بمفهوم التطور عن أن يكون مفهوماً بيولوجياً تتحرك فيه الأشياء أو الظواهر من الأدنى إلى الأعلى، ومن البسيط إلى المركب، ومن السطحي إلى الأعمق، ذلك أن ما نسميه أحياناً بالتطور إنما يكون باسترجاع الأدوار الحقيقية والوظائف الأساسية لبعض السمات والعناصر بحيث يصبح تطور الفنون حركة دائرية متعاقبة وليس خطأ تسلسلياً متصاعداً، إنه تطور أكثر تعقيداً من أن نبسطه عبر حركة الزمان أو التطور العام للتاريخ.

\* أما النقطة الأخرى التي نودّ أن نأخذها بعين الاعتبار فهي أن تطور البناء الفني للقصة في الخليج لا يمكن أن يفهم على أنه تطور عن البدايات التي شهدتها القصة في الخليج، ذلك أن الأدب في هذه المنطقة لم يكن بمعزل عن حركة الأدب في بقية مناطق العالم العربي، وبالتالي لم تكن تجاربه منغلقة على نفسها تتنامى من داخلها، بل كان أدباً منفتحاً على حركة الأدب في بقية أجزاء العالم العربي متأثراً بالمؤثرات التي يتأثر بها مستفيداً من الانجازات التي تتحقق فيه، بحيث يصبح من الوهم أن نخلق لهذا الأدب دائرة جغرافية أو سياسية نحركه فيها أو نرسم داخل إطارها خطأ لتصاعده أو نموه أو تطوره بمعزل عن بقية أجزاء عالمنا العربي.

وإذا كان من أهم سمات القصة القصيرة المعاصرة أنها تمتلك أشكالاً لا يتأتى

حصرها فإن ذلك يعني أننا لا نستطيع أن نزعم أن هناك بناءً محدداً حديثاً لها يمكن أن نرصده تواتره مع البناء القديم أو مفارقه له، إن للقصة القصيرة المعاصرة من تعدد الأشكال والصيغ ما يمكن أن يكون مساوياً لعدد هذه القصص التي كتبت بحيث تصبح محاولة السيطرة عليه ضرباً من المستحيل وافترض شكل واحد أو مهيمن ضرباً من الادعاء أو التعميم. ولذلك فإن سبيلنا إلى الكشف عما تحقق في هذا الفن من تطور إنما هو بمتابعة العناصر التي يتكون منها، وما يمكن أن يكون قد طرأ على هذه العناصر من تطور أو تغيير سواء في الوظيفة أو كيفية الاستخدام، بحيث يكون ما ننهي إليه نموذجاً افتراضياً تتراعى إليه القصة في حركة تطورها. وتترامى إليه عبقرية الكاتب في بحثه عن شكل جديد لكتابه.



لعل من أبسط ما يمكن أن نحدد به القصة القصيرة أنها سياق لغوي ينطوي على سلسلة من الأحداث تشكل وحدة ما، وهذا التحديد من شأنه أن يضعنا أمام وحدتين رئيسيتين في القصة القصيرة، أولهما هي الحدث أو السرد أو ما أسميناه من قبل التاريخ ويسمه في نفس الوقت بضرورة التعاقب، فحيث لا يكون هناك تعاقب تستحيل القصة إلى مجرد تفجر غنائي للاستعارات والكنائيات، أو تصبح ضرباً من الوصف والاستنتاج المتوالي. . كما يسمه في نفس الوقت بضرورة أن تكون هناك وحدة تجمعها وتفضي به إلى بعد أو معنى تحلق نحوه القصة، وليس من المشترك أن تكون وحدة في الحدث أو وحدة في الأثر النفسي، بل قد تكون وحدة دلالية تلتقي فيها جملة من الأحداث المتعارضة ذات الأبعاد النفسية أو الاجتماعية المتناقضة.

أما الوحدة الرئيسية الثانية التي يضعنا أمامها هذا التحديد فهي السياق اللغوي أو الخطاب ذلك أن القصة لا تتكون من الحدث الذي يروى بل من الطريقة التي يروى بها الحدث، إنه الأداء الذي يبسط القصة في الحيز كما يقول جينيت. ومن هنا يكون بإمكان هذا الخطاب أن يختزل فترة طويلة من الزمن في بؤرة يلتقط منها دلالتها أو يدفع بلحظة زمنية إلى الترهل مستقطراً منها كل ما يمكن أن تكتظ به من أبعاد ودلالات.

في آخر قصة من قصص مجموعة «رجال من الرفّ العالي» للقاص سليمان الشطيّ وهي قصة «صوت الليل»<sup>(١٤)</sup> نجد القصة تنبسط في اللحظة ما بين قرع جرس الباب والخروج لرؤية هذا الطارق، فإذا ما امتدّت في السطور الأخيرة منها لبضع ساعات جاء ذلك الامتداد في صورة إضمار للزمن يكشف عن تلك اللحظة المترهلة فيه بحيث يستقل الحدث القصصي بزمنه الكامن في لحظة قرع جرس الباب واكتشاف الطارق.

وقد كان سبيل الأستاذ الشطيّ إلى تبطئة الزمن وبسط الحدث في الحيز هو استخدام الحوار لتأجيل الحدث أو إيقافه وكذلك توظيف لحظات التداعي أو التفكير لنفس الغرض. وذلك أدّى إلى تقاطع الوجدتين الرئيسيتين في القصة: الحدث والخطاب في أكثر من موقع بحيث أصبحت وظيفة الخطاب هي تفتيت الحدث أو إبطاء تدفّقه، ومن هنا تكون العلاقة التي تربط بين هاتين الوجدتين علاقة جدلية تقوم على نقض إحدهما للأخرى، فإذا ما كانت الوحدة السردية الأولى في القصة هي قرع الجرس، وهي النقطة التي بدأت منها القصة فإن الخطاب عندئذ هو محاولة إعاقه حدوث الوحدة السردية الثانية وهي فتح الباب للطارق أو رؤية من تراه يكون.

وتنهض جدلية الزمن في انتقالاته السريعة بين الحاضر والماضي لتلعب دورها في تأجيل تتابع البنى السردية بحيث يصبح استحضار الزمن الماضي اقتحاماً لانية الحدث وكسراً لتواليه وتتابع لحظاته، ومن هنا لا يصبح الماضي كشفاً للحاضر وإضاءة له بل تعطيل له عن أن يستمر إلى نتيجته المتوخاة.

وتتجاوز هذه العلاقة الجدلية البناء الهيكلي للقصة لتتغرس في قلب المضمون نفسه حينما تتناقض كل تلك الشعارات التي كانت ترفعها الشخصية الرئيسية في القصة مع ما كانت تسقط فيه في تلك اللحظة من خور وضعف وجبن. وبالتالي يكون تمديد الزمن الذي يقع فيه الحدث تمديداً يستهدف الكشف عن «الضعف البشري» كما جاء في الأسطر الأخيرة من القصة.

وإذا كانت قصة القاص أمين صالح «من ذا الذي يهزّ قاربنا»<sup>(١٥)</sup> تشترك مع قصة الأستاذ الشطي في اقتناصها للحظة زمانية قصيرة وبسطها في قضاء النص، غير أنها تتخذ في سبيل تحقيق ذلك بناءً يختلف من حيث تركيبه ولغته ويقدم نموذجاً آخر من نماذج التعامل مع الزمن في القصة القصيرة.

بين وحدتين سرديتين متتاليتين يقيم القاص أمين صالح أحداث قصته «من ذا الذي يهزّ قاربنا»، فهي تبدأ بعودة المؤدي إلى غرفته متعباً مطأطئ الرأس يبحث عن النوم (لم ينم . كاد أن .) وتنتهي وقد نام (كما ينام الغريب)، وبين هاتين الوحدتين يقوم عالم يكتظّ بالغرائبي والمدهش والمفاجيء، يستثمر فيه القاص ما يمكن أن يكمن في هذه اللحظات التي تسبق النوم من تفجّر لعالم الحلم والمستحيل.

إن القصة تستحيل إلى ضرب من الحلم بكل ما يشكله الحلم من اختراق للزمان والمكان والممكن، إنه الزمان الذي لا يُفرّق فيه بين الحاضر والماضي والمستقبل والمكان الذي تلتقي فيه السماء والماء والأرض، والفعل الذي يتجاوز حدود الممكن إلى المتخيل والمستحيل.

وتشرّب اللغة في هذا الوجود/الحلم لتصبح لغة شعرية تراءى في الصور أحياناً وتفجّر في مقطوعات غنائية خالصة تتخلل النص.

إذا ما اختزل أمين صالح البنى السردية الرئيسية لديه في ما بين انتظار النوم وأطباقه الجفن فإن الخطاب القصصي لديه يفجّر احتمالات عديدة لأحداث متوالية تبدأ من انبثاقات اللغة الشعرية وتنتهي بتلك الصور المتكاملة والتي تشكّل وحدات مستقلة في القصة تبدأ بصيغة (قالوا : . .) ليتشكّل من طبقات هذا القول العالم الذي تحلّق فيه القصة.

## الزمن الشعري تعطيل للزمن القصصي

فالزمن القصصي مخترق بالزمن الشعري، أو أنه معطل به، غير أنه تعطيل لا يلبث أن يمنح الفعل طاقة سحرية تراءى في آخر أسطر القصة حينها يستسلم الحوذي

للنوم، بينما جياده، وهي الامتداد الأقوى والوحشي له، تشعل المدينة بيتاً بيتاً، وفي ذلك الفعل انفتاح للزمنين على بعضهما والتقاء للشعري بالقصصي فيها.

وكما يتولد عن هذا الزمن الشعري الذي ينداح فيه عالم القصة لغة شعرية تتولد عنه كذلك كائنات شعرية تحيل الشخصية الرئيسية في القص إلى شخصية ميثولوجية يتتبع القاص أبعادها المختلفة بدءاً من ولادتها الطقسية الغرائبية حينما انبجست الفراشات بأجنحة رصاصية من سرّة أنثى وكانت تناديه بألف اسم ليطل برأسه ويستطلع، مستشرقاً من وراء ذلك الميلاد نسبه المتأصل في سلاله الماء والنار.

إن بطل القصة يأخذ ملامح أبطال الملاحم من حيث الولادة الخارجة عن المؤلف والنسب المتأصل في الخارج عن المعتاد. «طفلاً خارقاً كان لم يعرف أباً ولا أمّاً والأثنى التي ولدته - يقال - خرجت لتبحث عن رجل زارها في الحلم»، واقتناص أحداث حياته لا يتحقق إلا من خلال الروايات المختلفة المتضاربة حوله والتي تترامى جميعها لتكثيف الملامح الأسطورية له.

وبهذا نجد أنفسنا أمام نموذج للشخصية في القصة القصيرة يفارق النموذج الذي هيمن عليها فترة طويلة، يفارق النموذج الذي كان القاص يلتقطه من واقع الحياة اليومية ويعن بعد ذلك في رصد تفاصيل حياته من خلال بعديها الاجتماعي والنفسي، النموذج الذي يقابلنا في قصة الأستاذ أمين صالح نموذج يمتد به إلى غرائبية نماذج القصة الشفوية حينما كانت تفتح على الكون واضحة وغامضة، المرئي منه وغير المرئي، مخترقة بذلك حدود المكان والزمان موهلة في عالم الخيال والحلم والمستحيل، ومن هنا فإن القصة القصيرة إذ تمنع في مفارقة الخطاب الشفوي في لغتها حينما تمنع في تفجير امكانيات اللغة فإنها تلتقي مع الخطاب الشفوي في بحشه عن المدهش والمفاجيء.

فإذا ما انتقلنا إلى نموذج ثالث للقصة في الخليج ووقفنا عند قصة «انفجار بحر مسكون بالخوف»<sup>(١٦)</sup> للقاص عبده خال فإننا سنجد أنفسنا أمام نموذج آخر للتعامل مع الزمن والحدث والشخصية، فإذا كانت قصة الأستاذ الشطي وقصة الأستاذ أمين

صالح نموذجين لمحاولة اقتناص اللحظة وبسطها عبر المكان، فإن قصة الأستاذ عبده خال تقف على طرف النقيض من ذلك حينما تنقلت في زمن روائي تتعاقب فيه الأجيال وتتوالى فيه الأحداث التي يتابعها القاص مستفيداً من تقنية الروايات الشعبية وقصص الأخباريين، فهو مرة يتحدث عما تقوله «الأخبار في سير ابن الشاقي» ومرة يروي ما قاله «البحار ابن وائل في أخبار القرى والمسائل» ومرة ثالثة يسجل ما قالته «ذات النون الواحد».

وفي أثناء ذلك تتحول القصة إلى مجموعة من الروايات التي تشكل في مجموعها قصة واحدة، وبذلك فإن بإمكاننا أن نلمس عند عبده خال نموذجاً لبناء التأطير الذي يتم من خلاله جمع مجموعة من الأقاصيص في مبنى حكائي واحد وهو مبنى من الممكن أن نعثر عليه عند قاص آخر هو محمد علوان في قصته «حدثنا رجب بن زهبة» والتي تأخذ بنفس البناء المستثمر لأسلوب الروايات الشفهية للمزاوجة بين حدثين متعاقبين، وإن يكن بناء محمد علوان أقل تعقيداً من بناء عبده خال لقصته.

إن المبنى الحكائي عند عبده خال ينفتح بحيث يسمح بالمرور من حدث إلى آخر على نحو يحقق لهذه الأحداث تكاملها وانتهاءها إلى غايتها التي ترمي إليها.

إن القصة القصيرة تتحول من خلال هذا الضرب من البناء إلى مجموعة المقاطع المتتابعة يعن القص في فصلها عندما يضع لكل مقطع منها عنواناً مستقلاً مثل «ليلة استيقاظ مهزوزة»، «ألف ليلة بعد الخروج»، «ليلة الجلاء»، «ليلة الترابي الموعود».

ويظل التحفيز الذي يحرك القصة هو هذا النداء الذي تبتديء به وتنبثق منه أحداثها «يا ساكن البحر هلاً تبقى في شراع قاربك شيء من أسرار القوم» وتنتهي مؤكدة النداء الأول «يا ساكن البحر، هذا ما أخبرتنا به السير» بحيث يتقلص الزمن السردى للقصة في هذه الوقفة أمام البحر، ويصبح زمن الحدث فيها زمناً ماضياً يتم استحضاره بشكل تقطّعه لغة الخطاب التي يمازجها من الشعر حد يبلغ بالقاص تضمين قصته بعض المقاطع الشعرية من قصيدة للشاعر سعدي يوسف.



ولا نعرثر في قصة عبده خال على شخصية رئيسية إذ تحل محلها مجموعة من الشخصيات التي لا تلبث أن تختفي بدورها بعد أن يكون حضورها حضوراً لفعل أسطوري سحري يسعى القاص من خلاله إلى تحريك أحداث قصته التي تأخذ طابعاً غرائبياً يختلط فيه السحر بالواقع والمخيلة بالحقبة والمستحيل بالممكن وتخلق جميعها نحو أفق دلالي تجتمع عنده أحداث القصة وشخصوها :

«في جزيرة خوف رجل بلغ من العمر مداه يحمل صخرة العذاب ويضحك . . كانت تلك الصخرة وفقاً فأخذها قصراً . . ليستظل بالقوة والمال . . ويسخر من يشاء لطاعته .

على بوابة الدخول ستجدون كلباً مسعوراً . . أريقوا له دم الشاه وأمضوا بحذر عندها أزيحوا الصخرة من على الهيكل المنتصب . . سيخرّ باكياً . . اقدفوا به إلى البحر . . ستجدون عصفوراً أخضر يقرئكم السلام . . ستعود إليكم ألسنتكم فردّوا بصوت واحد : سلامي أن أظل إنساناً .

سيمنحكم جناحيه، عندها غادروا الجزيرة . . لا تحملوا شيئاً ولا يغرنكم نعيمها فتمكثوا» .

وهذا تستعيد القصة جزءاً كبيراً من أبيات القصة الشفهية، مستعينة على ذلك باتباع أسلوب الروايات التي يشكل حضورها حضوراً واضحاً للخطاب الشفهي بكل ما يحمله من سمات وخصائص .

وتتجلى لنا محاولة استلهام أدبيات الخطاب الشفهي بشكل أوضح في قصة رجاء عالم «ألف ضفيرة وقهرمان»<sup>(١٧)</sup> التي تتقاطع تقاطعاً حاداً مع ألف ليلة وليلة، بدءاً من العنوان وانتهاءً بتركيب القصة . فهي إذ تستثمر بنية الليالي في تقسيم القصة إلى ليالٍ متوالية، فإنها تترك بين هذه الليالي فجوات تحقّق إضماراً للزمن، بحيث يكون استحضاره استحضاراً يتم عبر الحدث الذي ينهض فيه، وهو زمن تالٍ لزمن ألف ليلة وليلة إذ تبدأ فيه الحكاية من الليلة الثانية بعد الألف، والقاصة إذ تعتمد إلى ذلك فإنها تؤسس عملها على مفارقة الليالي وذلك حينما تؤكد على صمت القهرمان

التي تلعب دور شهرزاد طيلة الألف ليلة وليلة السابقة . والقهرمانه هنا لا تروي أحداثاً وإنما هي تلعب دور العرّاف حينما تقرأ صفائر الأميرة ، التي تلعب دور الرواية للأحداث ، ومن خلال هذه الصفائر يبدو العالم المتخيّل الذي يلتقي فيه الجن والإنس ، وتتبلور من خلاله أحداث القصة ، إنه عالم داخلي خاص تلعب فيه الشخصيات دور الفاعلين الدلالين ، ويستحيلون إلى رموز لا تلبث أن تتحوّل إلى «رماد» بعد أن يقوموا بتحريك الأحداث في القصة .

ومع أن القصة ذات أسلوب بسيط في بناء لغتها إلا أن القاصة اتخذت فيها بناءً تقاطع فيه الأحداث على نحو يمنحها بناءً مركباً يفارق نسق التنضيد في الليالي، ذلك النسق الذي كانت فيه الليالي تتحرّك من قصة إلى أخرى ليصبح النسق الذي يمنح «ألف ضفيرة وقهرمانه» بناءها نسقاً ينتج من تقاطع خطين تتحرك عبرها القصة ، أحدهما في العلاقة المتبادلة بين القهرمانه والأميرة (الراوي) والآخر في هذا العالم الذي ينبثق من قراءة القهرمانه لصفائر الأميرة وما ينبثق عنه من أحداث متوالية متلاحقة تتشابك مع الخط الأول وتوجّه مساره .

وتلتقي اللغة في هذه القصة مع لغة الخطاب الشفوي من حيث اعتماد بنيتها على السرد الذي تتوالى فيه الأحداث بما تنطوي عليه من إيغال في الغرائبي والمدهش ، مهشمة الخطاب الكتابي وما يمكن أن يتكّيء عليه من وصف للكائنات والأشياء في تزامنها ، السرد في هذه القصة يروي لنا أحداثاً وأفعالاً تتعاقب ، والشخصيات فيها تترأى خلال هذه الأفعال المتعاقبة ولا يصبح للزمان والمكان فيها بعداً محدداً .

وفي قصة «البيدار» للأستاذ عبد الحميد أحمد نكتشف بعداً آخر من أبعاد تطوّر الفن القصصي في الخليج ، ذلك أن هذه القصة تنقسم إلى مجموعة من المقاطع ، يتكون كل مقطع منها من وحدتين رئيسيتين أولهما سردية والأخرى حوارية :

«حول الخيمة المشيدة فوق تلة رمل جنوب المساكن الشعبية تجمهر كثيرون : رجال . نساء . أطفال .

ثمة رجال ملثمون . أطفال مذعورون . نساء يولولن ويصطخبين .

صوت :

— الباب مغلق

صوت آخر :

— الرائحة كريهة لا تطاق .

صوت ثالث :

— كأنها عفونة فئران ميتة .

الشمس حارقة . الرمل ساخن كالرماد تحته الجمر . العرق ينضح من الوجوه .

مزيد من الناس يقبل تجاه الخيمة . الضوضاء تعلو والصخب يتزايد .

تشابك الأنفاس الحارة بروائح العرق . تتكاثف الرطوبة . ورغم ذلك يظل

للرائحة المنبثقة من الخيمة صراخ حاد وجارح .

صوت :

— هذه خيمة مريش . . أليس كذلك ؟

صوت آخر :

— لكن مريش تركها ورحل .

صوت نسائي :

— أخبرني بنفسه أنه راجع إلى عمان .

صوت :

— لمن ترك الخيمة إذن ؟

وهذا النموذج يشكل قطيعة مع أدبيات الخطاب الشفوي في القصة على الرغم

من اتكائه على لغة الحوار، ويحاول في نفس الوقت أن يؤسس للقصة أدبيات

يستمدّها من لغة المسرح وتركيبته البنيوية، إذ تصبح الحوارات عنصراً أساسياً

وطاغياً، بينما تتوقف الأجزاء الوصفية عند حدود الإيماءات العامة والإشارات

السريعة التي تحدد مكان الحدث وملاحمه العامة، وتأخذ الحوارات طابع «الحدث

المشهدى» إذ من خلالها تتضح حركة الأحداث ويتم استحضار ماقد مضى منها، إن الحدث في مثل هذه القصة يتم كما لو كان يحدث أمامنا على المسرح أو كأننا نحن نلتقط أطرافه من خلال انصاتنا للناس الذين يتحدثون عنه.

وبهذا لا يصبح دور الحوار هو رسم معالم الشخصيات وإنما تحريك الحدث، وربما كان دوره أحياناً هو تجميد الحدث للكشف عن وقائع مرّت منه، ومن هنا فإن القاص يكتفي في أحيان كثيرة بملاحظات عامة تسبق القول من مثل «صوت» «صوت» آخر» «صوت نسائي» وهكذا.

ولا تتوقف قصة الأستاذ عبد الحميد أحمد عند هذا الحد في استئثار أدبيات الشكل المسرحي بل تتجاوزها في الاعتماد على المشاهد التي تربط بين حواراتها وحدات زمانية ومكانية محددة. وربما استطعنا أن نلمس مدى استفادة الكاتب من طريقة «السيناريو السينمائي» في معاقبته بين مقاطع القصة حين تأخذ طابعاً هندسياً دقيقاً يتم فيه توزيع هذه المقاطع أن الزمن الحاضر والزمن الماضي على نحو منظم ومتوازٍ وكذلك في انتقالها بين «لقطة» تمثل حضور الشخصية الرئيسية و«لقطة» أخرى تؤكد غيابه وتكتفي بحديث الناس عنه.

إن الحدث يظل بسيطاً وعادياً ومألوفاً إلى حد كبير غير أن القصة تكتسب فنيته من قدرة الكاتب على توظيف تقنية الحوار المسرحي والسيناريو السينمائي وخلق عالمه من خلال هذه التقاطعات التي ينشئها بين مقاطع قصته ومن خلال التركيب المتوازي لهذه المقاطع.

ويعمد الكاتب إلى تأصيل البعد الإنساني الذي يستهدفه عن طريق إفراغ كل هذه الحوارات التي تعالى صخبها وضجيجها طوال النصّ من مضمونها، تستحيل كل هذه الأحاديث إلى ضرب من اللغظ أمام سؤال الصبيّ: (من هو مريش يا أمي) ذلك السؤال الذي يتردد في ثنايا النص ويضيع في «اللجة» وتنتهي القصة به دون أن يظفر الطفل بجواب. فيؤكد ذلك أن كل هذا الصخب عاجز عن إجابة سؤال كهذا السؤال.

وقريب من ذلك البناء ما نجده في قصة «السَّبة» للأستاذ اسماعيل فهد اسماعيل<sup>(١٩)</sup> حيث تتعاقب مقاطع القصة في صورة مشاهد متوالية تستثمر في السيناريو بشكل جيد ويتوقف السرد فيها عند حدود الوصف المشهدي الذي تتوالى فيه الأحداث بايقاع يتسم بالسرعة والاختصار وتنبثق فيه الحوارات بشكل مفاجيء دون أن يتم التقديم لها بما وجدناه عند الأستاذ عبد الحميد أحمد من مثل عبارات «قال» «صوت» وما إلى ذلك. . بل تأخذ الجمل المحكية طابع الاقتحام للجملة السردية بحيث يكون حضورها تمثلاً لحضور مسرحي تتحرك فيه الشخصيات أمام القاريء متحدثة بشكل مباشر ومفاجيء.

وهي تستثمر من فن السيناريو كذلك هذه النقلات السريعة بين المشاهد وتعدّد زوايا الرؤية للموضوع ذاته بحيث أننا نواجه مرّة سرّاً عبر ضمير المتكلم ومرّة أخرى سرّاً عبر الضمير الثالث. وتظلّ القدرة على التحكم في هذه المتقابلات والمتوازيات هي التي تمنح العمل فنيته في ظل عادية الحدث وبساطته وانتزاع القاص له من اليومي والمألوف.

وإلى هذا الضرب من البناء القصصي تنتمي قصة «الصهد والرحيل»<sup>(٢٠)</sup> للقاصة كلثم جبر، حيث تنقسم القصة إلى جملة من المقاطع يتشكل كل مقطع فيها من وحدتين أحدهما سردية تنكيء على ضمير المتكلم الذي ظلّ يلعب دور الراوي الذي يربط بين مختلف المقاطع، والوحدة الأخرى حوارية تتوالى فيها الحوارات بشكل مسرحي ينتقل فيه الحديث من شخص إلى آخر كاشفاً عن العمق الدفين للشخصيات وإن لم يكن معنياً بتحريك الحدث، فالحوارات هنا لا تستهدف إنشاء حدث مشهدي بقدر ما تستهدف الكشف عن باطن الشخصية الرئيسية للقصة وعلاقاتها المتوترة بالعالم المحيط بها.

وإذا كانت الشخصيات في القصص التي أشرنا إليها تبرز عبر أفعالها وتوشك أن تصبح في بعض القصص نسقاً من الفاعلين الدالين الذين لا يتجاوز دورهم منح المبنى الحكائي للقصة في أن يتتابع وتتوالى أحداثه، إذا كان ذلك ما لاحظناه في

القصص السالفة فإننا أمام نموذج أخير يمكن أن نمثل له بما لدى القاص عبدالله باخشوين في مجموعته «الحفلة»<sup>(٢١)</sup> يمكن أن نجد تكريساً لمفهوم الشخصية الذي يتجاوز العمل القصصي الواحد لينسرب عبر أعمال الكاتب القصصية جميعها، ويصبح دور القاص اقتناص دقائق حالاته النفسية وما تنطوي عليه من تناقضات وتقابلات بحيث نصبح في النهاية أمام غط (سيكولوجي) محدّد المعالم يعن الكاتب في تغريبه مستخرجاً منه دلالاته وأبعاده.

وفي هذا النمط من القصة يعود الخطاب ليحتل مساحة رئيسية، ويصبح الحدث بطيء الإيقاع، فتتميز القصة بالوقوف الدقيق المستقصي أمام الصفات التي تميّز الشخصية والعادات التي تمارسها وما إلى ذلك.

وخلاصة ما يمكن أن ننتهي إليه من هذا البحث هو أن القصة القصيرة قد ظهرت في هذه المنطقة - وربما في عالمنا العربي عموماً - متلبسة بفن المقال ومنبثقة عنه، محاولة من خلال ذلك أن ترتقي من أدب شعبي يمارسه الناس عموماً إلى أن تصبح فناً راقياً يتعاطاه خاصة الأدباء، وإن كانوا يتوجهون به إلى الناس في محاولة لخدمة بعض الأغراض الاجتماعية العامة ومعالجة بعض ما يعتور المجتمع آنذاك من هنات ومشكلات تعترض سبيل النهضة التي كانت الشغل الشاغل لأدباء ذلك العصر.

وقد كان تحوّل في القصة من فن شفوي إلى فن كتابي سبباً في تلبسها بأدبيات الخطاب الكتاب وسأته، ومفارقتها لما امتازت به القصة الشفوية من أدبيات وخصائص عبر تاريخها الموغل في القدم.

وإذا كانت القصة القصيرة قد استفادت من لغة الكتابة فصاحة الأسلوب وجزالته، على اعتبار أن الذين كتبوها من الرواد تميزوا باعتبارهم كتاب مقالات، فإنها في نفس الوقت تعلقت بما يتسم به الخطاب المكتوب من اعتناء بالوصف والتحديد وبرزت من خلال ذلك أدبيات ما يعرف بالشخصية والمكان والزمان، واستفادت في ذلك كله بأبحاث علم النفس وعلم الاجتماع وغيرها من العلوم الإنسانية.

وقد كان من أهم معالم التطور في بناء القصة القصيرة هو بحثها عن خصائص تميّزها عن تلك النشأة الأولى، وهنا يمكننا أن نرصد اتجاهين متباينين نحت نحوها القصة، أولهما العودة إلى أدبيات الخطاب الشفوي في القصة القصيرة، والآخر الامعان في الانعتاق من أدبيات هذا الخطاب، مع محاولة استلهام خصائص فنون أخرى يقف على رأسها المسرح وسيناريو السينما.

وقد تبينّ لنا أن استلهام أدبيات الخطاب الشفهي قد أفضى إلى عودة العالم الغرائبي الذي تتحرك فيه القصة، وإلى تحول الشخصية فيها إلى فاعل دلالي هدفه تحريك الحدث، وكذلك إلى اقتحام اللغة الشعرية لها انطلاقاً مما تمتلكه هذه اللغة من قدرة على معانقة الغيبي والمجهول والمستحيل. وإلى جانب ذلك امتاز هذا الضرب من القصص بكثافة البنى السردية فيه، وسرعة إيقاع أحداثه، حتى وإن جاءت ضمن إطار لبنية سردية بسيطة تقتنص لحظة عابرة وتنداح من خلالها في عالم باطني سرّي.

أما استثمار تقنية المسرح فقد ميز القصص التي أخذت بكثافة الحوار الذي يتحول إليه قناع لحكي مشهدي يقوم باقتناص الأحداث من خلال متابعة الحوار، فيتحقق للحدث حضور مسرحي يواجه القاريء، وربما أفضى الحوار إلى تعطيل حركة السرد واتخذ دوره لرسم الشخصيات وتحديد معالمها من خلال طريقتها في الحوار وردود أفعالها المباشرة على ما يترامى إليها من أنباء.

إلى جانب ذلك فإن البناء القصصي الذي استفاد من فن سيناريو السينما جاء متمسكاً ببنائه المقطعي، حيث يقوم القاص بتقسيم أحداثه إلى جملة من المقاطع ذات بناء متوازٍ ومرتب ترتيباً يستهدف من خلاله الانتقال السريع بين زوايا رؤية الحدث أو أشخاص القصة أو الأزمنة التي تنطوي عليها.

وإذا كان لنا من كلمة نختم بها هذا البحث فإنما هي التأكيد على أنه محاولة لاكتشاف بنية شمولية لحركة تطور القصة القصيرة، تضبط إيقاع هذا التطور، وتكشف عن علاقته بوظائف العناصر التي يشتمل عليها بناء القصة، ولعل للموضوع مداخل أخرى يتأتى لغيري من الباحثين طرقها.

## المصادر والإحالات

- (١) النثر الأدبي ص ١٤٨ - د. محمد عبدالرحمن الشامخ: النثر الأدبي في المملكة العربية السعودية. ط ٣، دار العلوم. ١٤٠٣. ١٩٨٣.
- (٢) فن القصة في الأدب السعودي الحديث ص ٨٧ - د. منصور الحازمي: فن القصة في الأدب السعودي الحديث. دار العلوم. ١٤٠١. ١٩٨٣، (الرياض).
- (٣) دراسات في أدب البحرين ص ٤٣٤ - (المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم. معهد البحوث والدراسات العربية: دراسات في أدب البحرين ١٩٧٩).
- (٤) القصة العربية في الكويت ص ٢٢ - (اسماعيل فهد اسماعيل: القصة العربية في الكويت: قراءة نقدية، دار العودة بيروت، ط الأولى ١٩٨٠).
- (٥) البناء الاجتماعي ص ٥ - (محمد عبدالله المطوع: البحث المقدم لندوة الأدب في الخليج العربي، اتحاد كتّاب وأدباء الامارات ١٩٨٨).
- (٦) النثر الأدبي ص ١٧٣.
- (٧) أقلام ص ٦١ - (مجلة أقلام العدد ٧ السنة العاشرة ١٩٧٥، بغداد).
- (٨) أقلام ص ١٠٣ - (العدد السابق).
- (٩) دراسات في أدب البحرين ص ٤٣٦.
- (١٠) القصة العربية في الكويت ص ٦٢.
- (١١) الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية ٤٧٤ - د. بكري شيخ أمين: الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية، دار العلم للملايين ط ٣، ١٩٨٤ بيروت).
- (١٢) نفثات من أقلام الشباب الحجازي ص ١٧٣ - (هاشم زواوي، علي فدق، عبدالسلام الساسي: نفثات من أقلام الشباب الحجازي، ط ٢، ١٤٠٥هـ).
- (١٣) خالتي كدرجان ص ٢٣ - (أحمد السباعي: خالتي كدرجان، ط ٢، ١٤٠١ - ١٩٨٠م غمامة، جدة).
- (١٤) رجال من الرّف العالي ص ١٣٩ - (سليمان الشطي: رجال من الرّف العالي، دار العروبة، ط الأولى ١٤٠٢ - ١٩٨٣ الكويت).
- (١٥) ندماء المرفأ ندماء الريح ص ٨ - (أمين صالح: ندماء المرفأ، ندماء الريح. ط الأولى ١٩٨٧، البحرين).
- (١٦) حوار على بوابة الأرض ص ٢٧ - (عبد خال: حوار على بوابة الأرض، نادي جيزان الأدبي، ط الأولى ١٤٠٧ - ١٩٨٧).
- (١٧) الأمسية القصصية ص ٩ - (الكتيّب الصادر عن نادي جدة بمناسبة الأمسية القصصية سنة ١٤٠٦).
- (١٨) البیدار ص ١١٣ - (عبد الحميد أحمد: البیدار، دار الكلمة، ط الأولى، ١٩٨٧ بيروت).
- (١٩) كلمات ص ٨٩ - (مجلة كلمات، العدد ٢ مارس ١٩٨٤، البحرين).
- (٢٠) أدب المرأة في الجزيرة والخليج العربي ص ٢٩٣ - (ليلي محمد الصالح: أدب المرأة في الجزيرة والخليج العربي، ط الأولى ١٤٠٣ - ١٩٨٣).
- (٢١) الحفلة - (عبدالله باخشوين: الحفلة، نادي جازان الأدبي، ط الأولى ١٤٠٦ - ١٩٨٦).



تَطَوُّر  
البناء الفني  
فني  
القصّة القصيرة  
في دول مجلس التعاون



تعقيب  
د. محمد  
حسن عبد الله

يلتقي المبدع والناقد - فرداً أو نوعاً - عند الاحساس بقصور المحاولة، ومن ثم المعاودة. هكذا يتحمس القاص لقصته: بادرة تومض، ومادة هلامية تتشكل، وجسدا حيا بالكلمات حتى يتم كتابة، ثم تنطفئ الحماسة، بل يتحرك احساس بخيبة الأمل، عجزت الكلمات وضاق الشكل وتاه جزء من المعنى عن الافضاء بكل ما ناء به الضمير، وظنت النفس - خداعاً أو غروراً - أنها تستطيع أن تأسره في هذا القلب، من هنا يكون العزاء في السعي نحو محاولة جديدة، قد تكون أو لا تكون، أكثر توفيقاً مما سبقها، لكنها من حيث تردم ثغرة ستكشف عن نوع آخر من

القصور... وهكذا يبقى صائد التجارب القصصية، مثل صائد الفراشات، في مطاردة دائمة لأسراب فاتنة، لا يشعر أبداً - على كثرة ما اصطاد - أنه اصطاد الفراشة التي حلم بها.

سيختلف أمر الناقد بعض الشيء، فهو لا يصطاد التجارب، بل المناهج، ويتعلق أمله في أن يقع على «كلمة السر» التي تمكنه من ولوج عالم البناء الفني والتعرف على أدق خفاياه، منذ كانت الأرض - الشخص - الموهبة تنهياً لاستقبال مكوناته، ثم وهي تقوم بتجميعها على نسق، وتودع فيها من خصوصية الجمال ما يشهد ببراءة النسب. أمر آخر يختلف فيه الناقد عن المبدع، انه قد يرتضي منهجا واحدا طوال صحبته النقدية للنصوص، قد يعني هذا أنه وجد في المنهج ما يرجح اطمئنانه إلى صلاحيته كضوء يكشف ويهدي، ولكن ناقدًا آخر سيجد بغيته في منهج مختلف، وهنا سيتعدد صيادو الفراشات - المناهج، يعتقد كل واحد أن شبكته وحدها هي التي تملك الفراشة النادرة، لقد تعددت المناهج النقدية، ما بين اللغوي والنفسي والأخلاقي والشكلي، وما تولد عن بعضها، أو امتزاجه بغيره. وأن الذي يقرأ المحاولات العملية التطبيقية لكل منهج على حدة ليشعر بأنه يكشف عن وجه جديد في أعمال كنا نظن أننا نعرفها كما نعرف أنفسنا، فإذا بنا لم نكن نعرف عنها أهم ما ينبغي، كما هو الحال مع أنفسنا أيضا. ولكننا بعد أن نتخلص من نشوة التعرف على تطبيقات المنهج، لا نلبث أن نضيف إلى اكتشافنا له اكتشافا جديدا، وهو أنه قال شيئا، وعجز في مقابله، أو أهمل شيئا أو أشياء، وهذا يعني أن المنهج النقدي الذي يلغي كافة المناهج لم يوجد بعد، ونستطيع أن نزعم مطمئنين إلى أنه لن يوجد أبدا، وستظل في كل عمل فني بعض أسرار تأخذ أماكنها في المساحات الخالية بين المناهج النقدية، وستظل هذه المساحات الخالية بمثابة النداء الذي يستنهض الهمم لاكتشاف نقد جديد. ما أبدع هذه السطور الختامية في دراسة الدكتور السريحي عن «تطور البناء الفني في القصة القصيرة، الخليجية»، وقد بذل جهدا علميا نقيًا يستحق الاعجاب، غير أنه يختمه بقوله: «وإذا كان لنا من كلمة نختم بها هذا البحث فلنما هي التأكيد على أنه محاولة لاكتشاف بنية شمولية لحركة تطور القصة القصيرة، تضبط

ايقاع هذا التطور، وتكشف عن علاقته بوظائف العناصر التي يشتمل عليها بناء القصة، ولعل للموضوع مداخل أخرى يتأتى لغيري من الباحثين طرقها «سنضع هذا الختام في موقعه من التقدير، فنحن نعرف أن للموضوع مداخل أخرى عزف عنها الباحث الفاضل، لأنها لا تحقق له ما رمى إليه وحددته عبارته السابقة في ثلاثة أهداف: اكتشاف بنية شمولية لحركة تطوير القصة القصيرة - تتمكن هذه البنية من ضبط ايقاع هذا التطور - وتكشف عن علاقة هذا التطور أو تأثيره على وظائف العناصر التي يشتمل عليها، أو بالأحرى: يقوم عليها بناء القصة. هذه أمور ثلاثة من حقنا أن نناقشها مع الباحث، وأن نرى إلى أي مدى كانت وافية بالعنوان، أو وفية له، وهو: «تطور البناء الفني» ومن الطريف أن نشير إلى مساعدة مبذولة بكرم، في البرنامج المقترح لفعاليات الندوة، الذي أرسلته الأمانة العامة للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مع دعوة المشاركة، وتحدد هذه المساعدة - المشورة، بالنسبة لما نحن بصده، تحدد عناصر البناء الفني بأنها: الشخصية - الزمان - المكان - الحدث - الحبكة - لحظة التنوير - اللغة (الأسلوب) - الحوار. وتقتضي المساعدة بعد تفصيل العناصر إلى تحديد أسلوب العمل فتقول: «ملامح تطور البناء الفني في كل عنصر من هذه العناصر، وعلاقة هذا التطور بموضوع القصة، أو بعبارة أدق: برؤية الكاتب للتجربة الإنسانية التي تتناولها القصة».

نستطيع أن نقول أن الدكتور السريحي لم يأخذ بهذه العناصر كلها، وما اصطفاه منها لم يأخذ درجات متساوية من اشباع الاهتمام، وقد يكون أهمل ما أسمته المشورة: موضوع القصة أو رؤية الكاتب للتجربة الإنسانية، وليس من العسير تبرير هذا الاهمال، فالباحث لم يتعرض لكاتب، بل لنص، وهذه فضيلة عظيمة في السياق الذي اختاره، ولكنها تكشف عن وجه من القصور في رصد ملامح المناخ الفكري والاجتماعي والسياسي، الذي ترك آثارا لا نشك في وجودها، حددت ايقاع التطور الذي أشار إليه في عبارته الختامية، فهذا الايقاع ليس إلا أصداء الواقع والممارسة، التي تتجاوز خصوصية الفن إلى عمومية الحياة. وهذه - على أي حال - ليست قضية ذهنية أو فكرية نظرية قابلة لأكثر من تأويل، فمن بدهيات الفن، ومنه الأدب،

وجود علاقة حتمية، بين الموضوع والشكل، علاقة تمكن أن تكون إيجابية أو سلبية، من وجهة نظر النقد، الذي يصبح من بعض واجباته أن يكشف عن طبيعة هذه العلاقة، وأثر الوضع العام الممتد باتساع قوى المجتمع المؤثرة، في الهمام الأدبي تجارب بعينها، وكفه عن تجارب غيرها، ومهارته في النفاذ بين مساحة المباح والمحظور، ليقول كلمته بتشكيل فني يخرج بها من منطقة المحظور إلى منطقة المباح، أو الذي يمكن السكوت عليه.

لقد أراد الباحث الفاضل أن يعامل القصة القصيرة في الخليج والجزيرة على أنها غمط أو عدة أنماط - من وجهة البناء - سائدة، يمكن حصرها، وهذا معنى نبيل يستحق التنويه، وهو أحد أهداف هذا الملتقى، وهو حق بمقدار ما أن القصة القصيرة العربية، على امتداد الوطن العربي يمكن أن تؤطر في هذه الأنماط ذاتها حق أيضاً، وقد أشار الدكتور السريحي إلى هذا المعنى صراحة ونحن نوافقه، فأقطار العالم العربي كالأواني المستطرقة، تتبادل الخبرة، وتتهادى المعرفة، وتتناوب الريادة ما بين فن وآخر. هذا كله صحيح في القصة القصيرة، كما في أي نشاط انساني آخر، وهو حق بمقدار ما أن عكسه صحيح أيضاً، وقد نص عليه الباحث، بعبارة محددة تقول: «إن للقصة القصيرة المعاصرة من عدد الأشكال والصيغ ما يمكن أن يكون مساوياً لعدد هذه القصص، التي كتبت، بحيث تصبح محاولة السيطرة عليه ضرباً من المستحيل، وافترض شكل واحد أو مهيمن ضرباً من الادعاء أو التعميم». هذا كلام دقيق وشريف، وقد شق الباحث طريقه بين حدي المستحيل، بأن يتعسف بفرض غمط مسيطر، أو أن يتبعثر في ملاحقة آلاف القصص، أو مثاتها، بأن انتخب عدداً من القصص، هي أنماط أو أشكال، يفترض أنه بهذا الانتخاب قد رصد أهم ملامح تطور البناء الفني في القصة القصيرة الخليجية. ولنا هنا ملاحظتان:

الأولى: أنه بمنطق الانتخاب نفسه، الذي يقوم على التغليب كان يمكن أن يتحدث عن أشكال سائدة أو مؤثرة في كل قطر خليجي على حدة، وهذا ممكن لأنه معبر عن واقع لمن يطيل التأمل، ويمكن منهجياً دون أن يوقع في التشرذم أو التشتت وراء النصوص المفتتة، ودون فرض العزلة على كل بلد، وهو ما لم يوافق عليه، ولا

نرتضيه أيضا، لكن: هل النشاط القصصي في البحرين مثلا، وقصصها ذات مذاق خاص، ويقتنص تجاربه من رؤية ولأهداف تترك آثارها على الشكل لا محالة، هل هذا النشاط القصصي في البحرين في جملته، يتوافق والنشاط القصصي في المملكة مثلا، أو الكويت، وهل ظاهرة كاتبات القصة في قطر، من النساء، وتأخر ظهور الكتاب من الرجال، لا تنعكس على نوعية التجارب، ومن ثم بناء الشخصية، والمعجم اللغوي، وطريقة الحوار؟ وهل ما تكتبه «كلثم جبر» يشبه ما تكتبه «ليلى العثمان»، لمجرد وحدة النوع، أم أن فروقا في المناخ العام، وفروقا في الذات الفردية تركت آثارا واضحة على بعض عناصر البناء، كانت تستحق التنويه من خلال العناية بما أسمته المشورة الكريمة، المرسله من الأمانة العامة: «موضوع القصة، أو رؤية الكاتب للتجربة الانسانية التي تتناولها القصة».

أما الملاحظة الثانية فهي عن هذه القصص المنتخبة، كعلامات هادية تضيء الطريق إلى تطور البناء الفني. ولابد أن نظرى الخبرة، والذوق، والمنهج، في اختيار قصص سليمان الشطي، وأمين صالح، وعبد خال، ورجاء عالم، وعبد الحميد أحمد، وإسماعيل فهد إسماعيل، كممثلين بالنيابة عن القصة القصيرة الحديثة في الخليج، ولكن: هل هذا التمثيل كامل لأشكال البناء أم أن هناك أنماطا أخرى لا تزال تطالب بحققها؟ وهل القصص المختارة لكل من الأسماء السابقة هي خير ما يمثل البناء الذي اختيرت لتكون نموذجا موضحا له؟

وباستثناء ما كتب عن قصص عبده خال بصفة خاصة، لم نعرف إلى أي مدى يترسخ هذا النمط من البناء في تجارب الكاتب الذي اختيرت قصته نموذجا موضحا له، على أهمية هذا الإشارة في تبيان قيمة هذا الجانب من التطور وأصالته وعمقه، وأنه ليس مجرد «مغامرة» أو «شطحة» ارتكبت لمرة واحدة، فجاء باحث سخي النفس وأسبغ عليها وصف التطور.

ثم نشر أخيرا في هذه المقدمة عن المنهج، إلى هذا العنوان الفرعي للدراسة، وهو: «جدل المكتوب والشفهي». واختيار هذه الزاوية يستحق تحية خاصة للدكتور السريحي، ويدل على استقلال نظرتة وقدرته الواضحة على التخلص من أسر المأثور

والشائع من أقوال الأدباء وتقارير النقاد، إن من يقرأ ما كتبه يحى حقي في فجر القصة المصرية، وما كتبه تيمور ومن سبقه من قصاصي المدرسة الحديثة مثل محمود طاهر لاشين، ومقدمات قصص عيسى عبيد وشحاته عبيد، مع كل التقدير لجهودهم الرائدة، وابداعاتهم المقدرة، سينتهي إلى أن فن القصة القصيرة قد أنزل علينا من لدن جو جول وتشيكوف، وزولا وموباسان، وادجار آلان بو، وغيرهم من أدباء هناك، وهنالك، دون أن يكون للأدباء «هنا» أي جهد غير حسن التلقى، هذا إذا أحسنوه، ثم التقليد، إذا استطاعوه، فإذا غضب باحث لكرامته القومية، أو كرامته الموضوعية فإنه يتوقف في محطة عابرة اسمها «فن المقامة»، ليثبت أن لنا الحسن نصيبا، وأن يكن محدود التأثير، أو مرحلي التأثير يرتبط بالنشأة المبكرة، ولا يصمد في مصارعة الموجة القادمة من كل صوب محملة بالفلسفة والمواقف الاجتماعية والنسب الجمالية. لا نحب أن يسبق إلى خاطر أننا ضد انتقال المعرفة، أو الاستفادة من كل تقدم مادي أو فني أو معنوي، وإذا كنا نقول أن أقطار الوطن العربي كالأواني المستطرقة، فإن القرن القادم، بل العقد الأخير من هذا القرن، ونحن نكاد نلامسه، سيجعل من هذا العالم على امتداد قاراته وأقطاره مجموعة من الأواني المستطرقة. وإذا كنا نرى أن أثر المقامة ليس مرحليا يرتبط بالنشأة، بل نرى ما هو أكثر، وهو أن التراث القصصي العربي يتجاوز المقامة، ويتجاوز في تأثيره العقدة البسيطة ورجل الكدية والحيلة، واللغة المسجوعة، يتجاوز المقامة إلى الخبر القصصي الذي يأخذ امتداده في كتابات الجاحظ، وإلى القاضي التنوخي صاحب «الفرج بعد الشدة»، وما يشبهه من «الكشكول»، و«سكردان السلطان» و«مصارع العشاق» وغيرها، إذا كان هذا المدى التراثي لم يكشف عن طبيعته إلى اليوم، ومن باب أولى لم يكشف عن الوسائل والصيغ التي تنفس بها في قصتنا الحديثة، فإن الوجه الآخر للنشاط القصصي التراثي، وهو الوجه الشعبي، أو الحكاية الشفوية الفلكلورية، الجماعية التأليف، ذات الأصول والوظائف الاجتماعية الفطرية الراسخة، لم تجد من يعنى بها، ويرد إليها اعتبارها، ومن هنا، يكون اكتشاف هذه الزاوية «جدل المكتوب والشفوي» كمدخل لرصد مظاهر تطور البناء الفني في القصة القصيرة الخليجية، عملا يستحق به الدكتور السريحي تحية خاصة، مقدرة.

على أن هناك نقطة صغيرة، ومهمة فيما نرى، نذكرها ليس كتحفظ على ما أبداه الباحث من اهتمام بالحكاية الشفوية أو الفلكلورية إلى الحماسة لها، وكأن ما أسماه بأدبيات الخطاب الشفوي هو الأكثر صميمية في التعبير عن الأصول الجمالية للقصة القصيرة، في حين أن ما أسماه بأدبيات الثقافة الكتابية قد أضعفها لأنه مناف للغتها، وما تؤثره القصة من كثافة وإغراب وسرعة، لقد عبر عن هذا بأنه «اقتحام»، وعلى سابقه بأنه «استعادة» وترادفت صفات الغرائبي والمدهش والسحر والفاعل الدلالي والرموز، لا نجد ضيرا في وصف القصص التي وظفت بعض عناصر «الحدوتة الشعبية» بكل صفات الاستحسان، ولكن، ينبغي ألا يفهم أن هذه الصفات هي جواز المرور إلى الجودة الفنية. أن التطور التاريخي لأي فن غالبا ما يكون من التعقيد إلى البساطة، حتى وإن ظننا عكس ذلك، أو رصدنا بعض المراحل التي اتجه فيها تفاعل التجارب، أو تناميها في تيار ضد ذلك، وليس من شك في أن الحكاية الشعبية ستبقى هي الصيغة الأكثر بساطة، ومن البساطة (أو غياب القيود بما فيها المنطق) تستمد حريتها، ومن ثم تأثيرها الحاد، ولكننا لا نريد أن نجعل هذا الهدف غاية أو مقياسا حاكما للجودة، فإذا كنا نعيب التشرقق الذاتي، بمقدار ما نعيب التعالي الثقافي، فإننا لن نعجب بالفلكلور لمجرد انتسابه إلى الجماعة وطول صحبته للأعراق، أن اجترار الطعام الواحد لن يؤدي إلى جديد، ونتيجة هذا الشغف بالمأثور الحكائي الشعبي لن تكون بعيدة عن أحد أمرين كلاهما عقيم: التسطح أو الاستغلال. ولا أريد أن أنزلق إلى العبارة الممجوجة لكثرة ترديدها وأن تكن حقيقية، وهي أننا في هذه المرحلة من تاريخنا نحتاج إلى . . . وإلى، ولكني أقول أن القصة القصيرة في أدبي يستخدم أداة مختلفة، وهذا يعني أنه من قهاشة مختلفة، ويخاطب مستويات مختلفة، ويمكنه أن يستمد بعض خيوطه من علم الاجتماع، أو علم النفس دون أن يستحق لوم الدكتور السريحي على ذلك، كما يمكنه أن يستمد الفنون الشعبية على تنوع أدواتها أو وسائلها، وليست الحكاية الشفوية وحدها، دون أن يعتبر هذا فضيلة في ذاته، أنه، مثل كل روافد الخبرة الإنسانية المطلوبة لأديب مبدع، يحكم عليه بحسب موقعه من التجربة، وكشفه عن أصالة الرؤية والمعالجة الفنية لصاحبها.

ونبدأ من البداية لتتعرف على محتوى هذه الدراسة القيمة، عن «تطور البناء الفني في القصة القصيرة»، الخليجية، من زاوية جدل المكتوب والشفهي، الذي يعني أنها نظرت إلى هذا «الشفهي» على أنه الأصل، وأن عملية التطوير جاءت لتغير فيه، ليس بالضرورة إلى الأحسن، كما أشارت الدراسة بحق. على أنها اعتبرت الاهتمام بالمضمون ذي الرسالة الاصلاحية هي نقطة البداية، والمدخل إلى أدبيات الخطاب المكتوب، ولأن الكتاب لا يستندون إلى تراث قصصي يهدي إلى فن التشكيل الحديث، فقد انفصم في هذه القصص المبكرة الخطاب عن التاريخ، سيطرت النزعة الانشائية، وثرثرت الخطابة، وأخذ الخبر والتقرير بالزمام، وقبع الحدث معزولا في ركن ضئيل، وكأنه سؤر الإناء. لقد تصدى للعملية أصحاب الأساليب، وطريقهم مفتوح إلى الصحف، وليس أصحاب الخيال وصناع الصور، فكانت الثمرة التهجين والإنزواء، بظهور القصة المقالية، وبتحول القصة من فن شعبي جماعي الصنع والتلقى، إلى فن مكتوب يصنعه فرد، ليقراه فرد أيضا. وهنا يقدم دراسة نقدية ممتعة لواحدة من قصص البدايات المبكرة في الحجاز (قصة البائسة، حسين عرب) وصفها صاحبها بأنها يمتزج خيالها بالواقع، وهي قصة بائسة حقا إذ لا خيال فيها ولا واقع، ولكن الدكتور السريحي حولها إلى متعة حقيقية لأنه استطاع أن يحدد من خلال حوار النقدي معها كل ملامح البدايات في القصة العربية القصيرة على امتداد أقطارها، وما قاله عن «قصة» حسين عرب هو صادق أيضا على قصص المنفلوطي مثلا، دون اختلاف مؤثر.

بعد تحديد ملامح البداية، انتقل الباحث إلى ما أسماه القصة القصيرة الحديثة، وقفز بنا في وثبة واحدة نحو أربعين عاما، ليعرض علينا من قصص الثمانينات (وكل اختياراته بعد ذلك منها) ما يؤكد بشكل بارع التطور، إلى درجة التناقض المطلق مع البدايات. وهنا قدم عددا من الهدايا الثمينة أو لها أنه وضع تحفظا على ما يمكن أن يفهم من «التطور» من معنى الانتقال الشامل، أو التطور العضوي الحتمي بقوة القوانين البيولوجية حيث «تتحرك فيه الأشياء أو الظواهر من



الأدنى إلى الأعلى، ومن البسيط إلى المركب، ومن السطحي إلى الأعمق، ذلك أن ما نسميه أحيانا بالتطور، إنما يكون باسترجاع الأدوار الحقيقية، والوظائف الأساسية لبعض السمات والعناصر، بحيث يصبح تطور الفنون حركة دائرية متعاقبة، وليس خطأ تسلسليا صاعدا». وهدية أخرى لا تقل جمالا وأهمية حين نبهنا إلى أهمية الدور الذي قام به النقد النظري، كضاغط سلبي وسع الفجوة بين القصة الشفوية والقصة المكتوبة، من حيث أصر على حصر الحدث القصصي، أو حصاره في حدود الممكن. وليس آخر الهدايا تلك الوقفات النقدية التطبيقية لقصص: صوت الليل - من ذا الذي يهز قاربنا - انفجار بحار مسكون بالخوف - ألف ضفيرة وقهرمانه - السبة، وهي على ترتيبها كما وردت في أثناء الدراسة، وكما أشرنا لأصحابها من قبل. ولانشك في أن هذا الاختيار كان موفقا، دون أن يكون حجرا على غيره بالطبع، وكانت المحاولة النقدية علمية منضبطة بالمصطلح ومتكاملة إلى حد مناسب. ولابد أن نشير إلى أن هذا النقد التطبيقي هو أغنى ما في الدراسة، وهو الذي استطاع أن يرم - نسبيا - الثغرات المتوقعة في بحث مختصر لا يريد أن يقول كل شيء، وقد لا يجد الفرصة متاحة للوقوف عند المهم، اكتفاء بالإشارة إلى الأهم، وهي مسألة اجتهدانية، بقدر ما هي منهجية في نفس الوقت. فإذا كانت «صوت الليل» جسدت بنجاح مبدأ التقاطع الذكي بين الخطاب والتاريخ، وحققت الأسلوب الموافق لانبساط القصة في الحيز، في حين عكست قصة «من ذا الذي يهز قاربنا» روح الشعر وجو الملحمة وبطلها الأسطوري، واقتربت «الحفلة» من تحقيق التوازن بين الزمن والحدث والشخصية، مستبقة مع هذا الطاقة الشعرية بما تتطلب من ذاتية غنائية، واستأثرت «ألف ضفيرة وقهرمانه» باستعادة دور الفاعل الدلالي للشخصية في القصة، واستعادت معه الغرائبي والمدهش من تقاليد الخطاب الشفوي الذي كاد يندثر، كما ظهر أثر فن المسرح والسيناريو في «البيدار» فكانت في الموقع المضاد، أو القطيعة مع الخطاب الشفوي، وتذهب «السبة» بالتركيز في الحوار، وتوقف السرد عند حدود الوصف المشهدي، واستخدام أسلوب التقطيع على طريقة السيناريو، بما يحقق تعدد زوايا الرؤية وقوة الحضور المسرحي. . . إذا كان هذا الرصد الدقيق لهذه القصص

المنتخبة من مئات القصص ينبثق من تحليل الدكتور السريحي لها، بصبر وموضوعية، فإنه يكون في نفس الوقت قد رسم معالم خريطة التطور البنائي، أو أهم هذه المعالم، كما أغنى - إلى حد كبير - منطقة النقد العملي، التي لا تزال فقيرة جداً، إن لم تكن قاحلة، بالنسبة لفن القصة القصيرة بالذات.

لعلنا نستطيع - بعد هذا التعرف على أهمية هذه الدراسة، وما حققت من إيجابيات - أن نشير إلى تفاصيل صغيرة، فيما نرى أصابها شيء من القصور، أو كان يمكن أن تؤدي على نحو أكثر وفاء بالموضوع، هي أشبه بالهوامش التوضيحية، أو التساؤلات الاستيضاحية، التي لا نخدش ما أبدينا من عجاب، فلا تتجاوز منزلة العتاب بين الأحباب.

١ - في نصف القرن الذي شهد نشأة وازدهار الفن القصصي عاشت الجزيرة والخليج سلسلة من التغيرات الاجتماعية الواضحة المؤثرة. اننا حين نمايز بين عصرين: عصر الرعي والغوص والتجارة، وعصر النفط، إنما نجمل في عبارة مختصرة ضروباً من التغير في البنية الاجتماعية، وما يتبع هذا من تحريك في مركز الثقل الاجتماعي، واختلاف في الذوق العام، والمثل الأعلى، وهذا وغيره يستتبعه تغير في أهداف الفن، كما أن الثقافة السائدة ومساحة الاتصال بالعالم الخارجي وإيقاعه، تؤدي إلى تغير في أشكاله وقيمه الجمالية، ومحصلة هذا أن التغير الاجتماعي لا بد أن ينعكس على البناء الفني، من حيث أن البناء هو مجمل العلاقات التبادلية بين العناصر المكونة، وهذه العناصر إنما تجمعت لأداء وظيفة، أو إبلاغ رسالة هي مختلفة من مرحلة لأخرى، وهذه العناصر متأثرة بالثقافة المتاحة ومدى الرؤية أو الاستشراف الذي يملكه المبدع للأدب. ليست اشارتنا هذه - على أي حال - دعوة لاختراع هذه الدراسة عن طبيعتها المكثفة الغنية بالحوار النقدي إلى شيء آخر لم نقصده، من ذكر أسباب التغير البنائي في المجتمع، ومن ثم التغير البنائي في القصة، مع أن الدراسة كان يمكن أن ترصد الظاهرة من هذه الزاوية، وتستبقي كثافتها وغناها الفني أيضاً، ولكن ما نريده في حدود ما اختار الباحث الفاضل من منهج أن اسقاط أربعين عاما تقريبا من جهود القصاصين أدى إلى عدم الحرص على رصد التطور في دراسة

أساسها التطور، ولكنها أخذت بالطفرة، وكأنها تقول: هكذا كنا، وهكذا أصبحنا، أما كيف وصلنا فهذا أمر مسكوت عنه. إنني أعذر الدكتور السريحي ولا أعترض عنه، فالقصص في الثمانينات انهيار، وهي طوال ثلاثين عاما قطر سير، ولعل الكثير من نصوصها غير ميسر، وقد يشعر تجاهها أنها لا تملك التميز أو المغامرة الفنية التي تستحق بها أن تنتمي إلى العصر الحديث بقدر من الثقة، ولكن اغفال أمرها فيه قسوة، وفيه غموض بالنسبة لحلقة مهمة من حلقات التطور، وأضرب مثلا واحدا من الكويت، فليس لقاص مهم بأصالته ونشاطه الواسع هو فهد الدويري أي ذكر، وقد ملأ الخمسينيات بقصصه، كما ملأ الشاعر - فيما بعد - محمد الفايز الستينيات بقصصه أيضا، وكلاهما قد أضاف إلى البناء بالنسبة لمن سبقه، وأهميته لأجيال القاصين التالية ليست موضع ارتياب، وأنني أضعها في التصور الآتي: إنني لا أعرف ما إذا كان سليمان الشطي - مثلا - قد تأثر بفهد الدويري وتعلم منه وأضاف إليه، أم لا، ولكنني على يقين من أن فهد الدويري كان ضروريا في موقعه ليأخذ سليمان الشطي موقعه بعد ذلك.

وإضافة أخرى. ثمينة نجنيها من الاقتراب والتأمل لتلك المساحة الزمنية الصامتة، وهي أن بعض هذه الأطر، أو أنماط البناء ليست وليدة الثمانينيات كما يمكن أن يوحي أو يستتج من اختيارات الباحث، وفهد الدويري نفسه - مرة أخرى - كتب قصصا شعبية، وللشيخ عبدالله النوري جهد تجميعي وفني في هذا اللون. كما أن القصة المقاتلية لا تزال موجودة، وليست مرتبطة بالبدايات كما يوهم الاستشهاد والتحليل، ونستطيع أن نقرأ مجموعة «الكلب والحضارة» رغم النص على غلافها بأنها «قصص من البيئة»، ويكفي أن نتأمل بعض عناوين ما يظن أنه قصص، مثل: من «أمراض المادة»، ما قبل البترول، وحتى «الكلب والحضارة» التي تحمل المجموعة اسمها لا تختلف كثيرا عن المقالة التي تتخللها مشاهد وصفية. أما النزعة الانشائية والخطابية فهي مستشرية عند الكثيرين والكثيرات. إن هذا يعني في النهاية أن الأنماط لا تزال تتعايش، مثلها مثل سلوكيات حياتنا الاجتماعية، فالقديم لم ينقرض، والجديد له ارهاصات وجذور.

٢ - وحين نتأمل منتخبات الدكتور السريحي من القصص، سنستبعد أن أكثر هذه المنتخبات من الأدب السعودي، فإن كان هذا لا يعكس نسبا صحيحة للسبق التاريخي، والغزارة الكمية، والجودة الفنية فإنه يعكس الخبرة المباشرة التفصيلية، وهذا من حقه مادمنا في إطار الجغرافية والتاريخ المحددين للبحث، ولكن ما لا يمكننا استبعاده هو ما نلاحظ من نقص الرصد لأنواع البناء الفني، استجابة لعامل ذاتي واضح، هو حماسه للحدث، وترحيبه التبريري لمغامراتها التعبيرية، رغم ما يمكن أن يقال بهذا الصدد عن نزعة اللاقصّة في القصّة، وعن تجميع الحدود بين أشكال الفنون القولية، وهذا من حقه أيضا، فهو ناقد، والناقد موقف ومنهج، ولكنه هنا دارس وباحث، ولهذا يأتي العتاب في اغفاله (أكاد أقول المتعمد) للقصّة الواقعية الاجتماعية، مع أنها الركن والأساس لكل ما جاء بعدها من اجتهادات، حتى التي تأخذ موقع المخالفة أو الرفض أو التشويه للواقع. فهل يدل هذا على أن قصة حسين عرب «البائسة» أو قصة «خالتي كدرجان» التي ظلمتها أحكامه النقدية، هي في رأيه تكفي لتمثيل القصّة الواقعية الاجتماعية؟ إن الأشدّ فداحة من هذا أن ينطوي هذا الاغفال على نية أن القصّة الواقعية الاجتماعية ليس لها أسس بنائية، أو عبارة حادة: ليست انجازا بنائيا يستحق التنويه، والعناية. وهذا يغاير الحقيقة، ويغاير ما تدل عليه جهود عزيزة. وبعد فهد الدويري نضيف إليها تلك الأسماء الراسخة: محمد عبدالملك، وعبدالله خليفة، وخلف أحمد خلف، ولىلى العثمان. وإنني أرى من الصعب تقديم دراسة تريد أن تكون وافية، عن القصّة القصيرة في الخليج، ولا تحمل إشارة متأنية إلى هذه الأسماء المهمة، حتى لو كان الموضوع هو البناء، وكان المنهج يؤثر الاختيار.

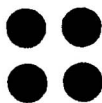
ولم تكن القصّة الواقعية الاجتماعية ضحية وحيدة، فهناك أيضا ما يمكن أن نطلق عليه القصّة التجريبية، ونوجه الاهتمام إلى مجموعة سليمان الخليفى الثانية، بل نكتفي باختيار مفرد لأول قصص هذه المجموعة، وهي قصة «ويبقى المنحنيان» وقد صنعت مزيجا نادرا من الرمزية والسريالية، وتوازنا بين النفسية والاجتماعية، وتلاقيا رهيفا بين الحدث المكتمل والدلالة المفتوحة، وليست جهود عبدالقادر عقيل بأقل

أهمية في مجال القصة التجريبية، التي نعتقد أنها تحتاج إلى عناية خاصة، ووقت خاص، كما يمكن اعتبار محمد المر من جماعة التجريبيين أيضا، وإن انفرد بوجهة خاصة في منحاه التجريبي.

وهناك نط ثالث، لم تحر الإشارة إليه أيضا، وهو بحدود المصطلح ليس من القصة القصيرة، لكنه قد وجد، وهو بسبيله لتأكيد هذا الوجود، مستجيبا لحاجات الصحافة والسرعة المتضاعفة وأعني به القصة القصيرة جداً، القصة في صفحة، أو في عمود صحفي، وقد أطلقت على هذا الشكل: القصة الفلاشية، أو الومضية ولها في مصر حزب ناهض، في مقدمته محمد المخزنجي وربيعة السبروت، ويمكن أن ينضم إليه محمد الماجد، ووليد الرقيب، وجار الله الحميد، وغيرهم. وهذه القصة الفلاشية ليست اختصارا لقصة قصيرة، وإنما هي تقطير لها، إن صحت هذه الصورة المجازية، واتجاه إلى تركيز التأثير، باختزال عناصر البناء إلى الحد الأدنى، والتوجه رأسا إلى الخاتمة التي تومض كالبرق كاشفة كونا متراميا من المشاعر أو الأفكار في لحظة خاطفة.

٣ - ثم نشير أخيرا إلى ملاحظات سريعة تمس الصياغة العلمية للدراسة، وما يتأسس عليه هذا من اتصال بالمراجع الأصلية دون الوسيطة، فالدكتور السريحي يصف القصص المعاصرة بأنها حديثة، وهي لا تختص بهذا، لأن القصة القصيرة العربية كلها حديثة، بالتحديد العلمي للعصر الحديث، وحين يتحدث عن عنصري البناء: الخطاب والتاريخ - على ما يذهب إليه تودروف، فإنه لا يحيل إلى مرجع يمكن استشارته والاستئناس برأيه، لعل القارئ يشاركه حماسه لهذا التقسيم أو يخفف من الاعتراض عليه، والافتناع بدقة المصطلحات الماثورة وبعدها عن التدخل. وحين يستخدم مصطلح «القصة المقالية» ينسبه إلى بكري شيخ أمين، الذي نقدر له سبقه إلى دراسة شاملة عن الحركة الأدبية في المملكة، ولكنه ليس صاحب هذا المصطلح، الذي تجده في تركيبه الأكثر دقة، وهو المقالة القصصية، في كتاب: «القصة القصيرة في مصر»: دراسة في تأصيل فن أدبي» للدكتور شكري محمد عياد، وقد تحدث عن المقالة القصصية في أكثر من موضع، ثم أفرد لها فصلا (ص ١٠٢) من كتابه، وجاء

شيخ أمين وقلب المصطلح فأصبحت المقالة القصصية قصة مقالية . . . وأخيرا . . .  
أليس الدكتور السريحي يشاركنا الرأي في أنه لا يصح الاعتماد على مقالات صحفية  
اجتهادية، حتى وإن كانت الأسبق، فيما يتعلق بنشأة القصة في البحرين وقطر، مع  
وجود كتابين مشهورين، لباحثين مدققين نكن لهما كل التقدير، وهما الدكتور ابراهيم  
عبدالله غلوم، وكتابه: القصة القصيرة في الخليج العربي (الكويت والبحرين)  
والدكتور محمد عبدالرحيم قافود وكتابه: الأدب القطري الحديث، إن عدم الاعتماد  
على المراجع لا يعني عدم العودة إليها، أو تجاهل الإشارة إليها حين تكون الإشارة  
واجبة، وقد يكون من فضائل هذا البحث القيم أنه لم يغرق في الاقتباسات العلمية،  
ولم تتقاذفه المراجع، واعتمد على قراءة متأنية في حدود ما اختار، وكفاه هذا فضلا  
وأمانة وأصالة.



أشكال البيئة  
والمتغيريات  
الاجتماعية  
في

# القصة القصيرة

في دول مجلس التعاون

وليد  
أبو  
بكر



القسم الأول

- ١ -

للبيئة في القصة القصيرة (Milieu) مفهوم خاص، يتسع كثيراً عن مفهوم البيئة الطبيعية، لأنه مفهوم ثقافي، لا يكتفي بمجموعة الظروف الطبيعية التي تحيط بالإنسان في هذه القصة. وإنما يضيف إلى ذلك مجموعة الظروف الاجتماعية التي

تتعلق بشخصية الإنسان من ناحية، والتي تحيط به، وتؤثر في حياته، فتصنع أحداث هذه الحياة داخل القصة القصيرة، من ناحية أخرى.

إن بيئة القصة القصيرة هي حقيقتها المكانية والزمانية معا، بكل ما يضمه المكان من طبيعة وأشياء. وبكل ما يعنيه الزمان، كتسلسل متحرك، أو كوقت له حدوده ومزاياه المرتبطة بالعصر الذي ينتمي إليه. أي أن هذه البيئة تعنى بكل ما يتصل بالوسط الطبيعي وأخلاق الشخصيات وأساليبها في الحياة أيضا<sup>(١)</sup>، فهي تهتم بالمكان الذي تجري فيه أحداث القصة، طبيعيا كان، أم من صنع الإنسان، وتهتم خاصة بالتفاصيل التي تؤثر في هذه الأحداث، كما تهتم بالشخصيات التي تجري الأحداث حولها أو من خلالها، في زمان معين، وتحت ظروف معينة طبيعية كانت أو إنسانية، ما دامت متعلقة بالشخصية في القصة، أو مؤثرة فيها، من داخلها أو خارجها، أو متأثرة بها.

والقصة بكل عناصرها شبيهة بالحياة، ولكنها حياة منظمة، تتسم بالسببية، ولا تخضع شيئا من أحداثها للصدفة. وتبدأ الحياة في القصة بمجرد أن يهبها لها الكاتب، ويقنعنا بأن شخصياته حية<sup>(٢)</sup> وبذلك تتحول هذه الشخصيات إلى الشكل الإنساني الذي يعيش حياته، بما تتطلبه هذه الحياة من شروط، يقف على رأسها أنه لا يمكن تصور الحياة في الفراغ أو المجرد، لأن عالم الشخصية في القصة كما هو في الحياة، مليء بكل ما تلتقطه حواس الإنسان الخمس، من أدوات وأجواء، تجعل هذا العالم يبدو واقعا تماما<sup>(٣)</sup>.

وإذا كانت القصة تقدم أحداثا متخيّلة (Fiction)، وتبدو للوهلة الأولى وكأنها نقيض لما هو واقعي، إلا أن لعبتها الأساسية تكمن في قدرتها على جعل القارئ يصدق أن ما تروييه قد حدث، حين تقدمه وكأنه حقيقي، فهي لعبة ذكية، هدفها تحويل المتخيّل إلى الواقعي من خلال تقديم شخصيات محددة، داخل بيئات محددة، تحمل القدرة على الاقتناع.

إن تجارب الإنسان، في الحياة، كما في القصة، يمكن تصور حدوثها في أي



مكان. لكن هذا التصور لا يمكن أن يقبلها في (لا مكان) على الإطلاق<sup>(٤)</sup>. وهذا أمر يمكن تعميمه على الزمان أيضا، كما يعني أن هذه التجارب لا يمكن تصورها إلا داخل حدود بيئة معينة، في زمن معين.

وما يحدث لشخصية ما، يختلف عما يحدث لغيرها، فتكون له خصوصيته، لأسباب تتعلق بسمات الشخصية ذاتها - الجسمية والنفسية - إضافة إلى ما يحيط بهذه الشخصية من ظروف. لذلك تحتاج هذه الشخصية، في القصة، إلى تحديد تام لكل خصوصياتها، حتى تبدو منطقية داخل بيئتها، يتقبلها الإنسان، كشكل، وكعاطفة، لأن العمل الأدبي، حتى يكون ناجحا، عليه أن يكون عاطفيا من ناحية، وبصريا من ناحية أخرى<sup>(٥)</sup>.

واقتراب كاتب القصة القصيرة من النجاح، يرتبط كثيرا بقدرته على وضع «مخلوقات» قصصه داخل بيئاتهم، فالناس، في البيئة، يكونون قابلين للتصديق<sup>(٦)</sup>، وحتى يكونوا كذلك، في القصة، فإن عليها أن تبدو واقعا، وحياة حقيقية تتحرك حولنا<sup>(٧)</sup>، وأن يكون الذي يقع فيها من أحداث، شبيها بما يحدث لأناس مثل قارئها، في تكوينهم، وفي حكمهم، وأنهم يسلكون سبلا يتقبلها القارئ، باعتبارها شيئا عاديا، قد يحدث له في الظروف التي تبدو متلائمة مع الحياة والأحداث كما يفهمها، ومتلائمة مع الدقائق الخاصة للحياة والأحداث، كما تصفها القصة<sup>(٨)</sup>.

وقد حظيت بيئة القصة باهتمام الأدباء، في مرحلة مبكرة من حياة الأدب، بسبب إحساس هؤلاء الأدباء بضرورة التحديد الذي يقرب شخصيات القصة من قارئها. لكن هذا الاهتمام لم يبدأ في اتخاذ منحى علمي إلا بعد أن قام علماء الطبيعة بإعلاء شأن البيئة (Environment) بشكل عام، خاصة ما يتعلق بقدرتها على التأثير في الكائنات الحية، مما حدا بالكتاب إلى الاهتمام بتوظيف البيئة في قصصهم، بشكل يثري هذه القصص، ويؤكد تحديد أبعادها، فرأى بلزك مثلاً أن الظروف الاجتماعية، تحدد ماهية الأفراد، مثلما تحدد البيئة الطبيعية حقيقة الأجناس الحيوانية. ثم رأى الفيلسوف والناقد والمؤرخ الفرنسي هيبوليت تين (١٨٢٨ -

١٨٩٣)، أن البيئة الأخلاقية، ومعها البيئة العادية تؤثران في كل فرد، بتأثيرات وضغوط مستمرة. كما رأى أن الجو الفكري الذي يعيش فيه مؤلف ما، يشترك مع الجنس والعصر، في تحديد عبقرية هذا المؤلف<sup>(٩)</sup>.

وتطورت علاقة الإبداع الأدبي بالبيئة تطورا مستمرا مع ظهور المدارس الأدبية المختلفة وتطورها. وكانت كل مدرسة تستفيد من سابقتها، وتتجاوزها، بحيث توظف البيئة بالطريقة التي تحقق لها أهدافها، من خلال تغيير أساليب المدرسة السابقة، أو الإضافة إليها.

وكانت نظرة المدرسة الرومانسية إلى البيئة، نظرة جمالية بحتة، وكان هدفها من الاهتمام بتصوير البيئة هو رسم خلفية جميلة لأحداث القصة، دون اهتمام بموضوعية هذه الخلفية، أو واقعيتها، أو ارتباطها بأحداث القصة، لأن الوصف الجميل كان مقصودا لذاته، وهدفه الوحيد هو تقديم صورة مليئة بالجمال، حتى وإن كانت لا تمت للحياة الإنسانية داخل القصة بأية صلة<sup>(١٠)</sup>. لذلك اتسم الوصف الرومانسي بالمبالغة معظم الأحيان، كما كان يقصد إلى وضع العلاقات داخل القصة في صورة مثالية، سواء كانت تلك العلاقات سعيدة أو حزينة، سلبية أو إيجابية. وغالبا ما كانت العلاقات الإيجابية التي يصورها الوصف الرومانسي داخل القصة، مرتبطة بالماضي الذي ينظر إليه نظرة جمالية، حين يقارنه بالحاضر، الذي ابتعد عن الطبيعة البكر وتشوّه، وأفقد ذلك الماضي الجميل قدسيته التي حاولت الرومانسية أن تؤكد لها في كتاباتها.

وعندما ظهرت الاتجاهات الواقعية في الأدب - على تنوعها - أعطت البيئة وظيفتها الصحيحة في القصة القصيرة بالتدرّج، فتغيرت النظرة إلى البيئة تغيرا جذريا، واعتبرت عاملا أساسيا من عوامل تطور الشخصيات داخل القصة، وصار الهدف من وصف هذه البيئة هو إثراء القصة بالأجواء الواقعية، وخلق خصوصية لها تجعلها مرئية وحقيقية<sup>(١١)</sup>. وبذلك احتلت البيئة مكانتها المؤثرة، كخلفية ضرورية للأحداث أيضا، تؤثر في الشخصيات بظروفها ومتغيراتها، كما تساهم في تغيير الأحداث أيضا، ولم تعد تهتم هذه الكتابات الواقعية بتشجيع المكان بالشعر والجمال،

وإنما صار هذه المكان خلفية حقيقية لأناس حقيقيين يعيشون فيه<sup>(١٢)</sup>. فلم يعد وصف البيئة خادما لوجهة النظر في القصة (Point of view) ولا خادما للراوي فيها (Narrator)، ولكنه صار أساسيا فيها، من خلاله ترسم الحبكة (Plot)، ويتم تحديد سمات الشخصيات، فتؤكد القصة وجودها وماديتها<sup>(١٣)</sup> داخل البيئة المرسومة بشكل مادي، فلا تظل هذه الشخصيات في التجريد، لأن وجودها فيه يجعلها مسطحة، وفاترة.

### - ٣ -

في القصة المعاصرة، صار وصف البيئة من المهمات الأساسية التي يفترض في الكاتب أن يتقنها، وأن يحسن الاستفادة منها كعنصر من عناصر الاقتناع، في نطاق العقدة، وفي خدمتها<sup>(١٤)</sup>، إذا كان يريد لقصته النجاح، والخروج عن نطاق الحكايات الخرافية (Fables)، التي يمكن أن تجري خارج المكان والزمان أو أن تبتعد قصته عن الميلودراما، التي غالبا ما تحكمها الصدفة، بسبب وضع الشخصيات خارج بيئتها الصحيحة.

إن وضع الشخصيات القصصية في البيئة التي تناسبها (Setting)، وفي المكان والزمان الصحيحين، يساعد على خلق المبررات الضرورية لتطور الأحداث بشكل منطقي ومقنع، لأن البيئة في القصة القصيرة المعاصرة، ليست سوى جغرافيا القصة، وحيثياتها، وطقسها، ومجتمعها<sup>(١٥)</sup>.

ولأن الكلمات هي الأدوات التي يستخدمها الكاتب في خلق قصته، فإن الوصف هو العملية التي تمكن من تقديم صورة للبيئة التي توضع فيها الشخصيات. وعن طريق الوصف (Description) يستطيع الكاتب أن يقدم لقارئه كل المعلومات التي تكفيه لتصبح القصة مفهومة لديه ومقبولة، كما تكفيه أيضا للوصول إلى مضمون (Theme) هذه القصة، لأن الوصف الذي يعطي الحبكة مزيدا من الأبعاد ويبطل فعل الصدفة، ويحدد طبيعة الشخصيات، كثيرا ما يحجب مضمون القصة أو هدفها من خلاله.

ويرى بعض الكتاب أن الوصف في الأدب هو شكل من أشكال التشخيص، وأنه ليس له أي هدف آخر<sup>(١٦)</sup>. كما أن هناك من يلاحظ أن التأكيد على وصف البيئة، غالباً ما يجيء من قبل الكتاب الذين يهدفون من كتاباتهم إلى تغييرها<sup>(١٧)</sup>، ولذلك يركزون على هذا الوصف، من أجل التعريف الدقيق بسمات البيئة، خاصة ما هو قابل منها للتغيير، أو ما يرون ضرورة تغييره لصالح الإنسان في هذه البيئة.

ويتجه الوصف في القصة إلى أمرين: الأول يعني برسم صورة كلامية للمشهد البيئي، بكل تفاصيله الضرورية، بما في ذلك ما يتعلق بمظهر الشخصيات، والأشياء، والمشهد الطبيعي. وهذا الوصف له وظيفته الخاصة، وهي أنه يساعد على تحديد المكان والزمان والجو الاجتماعي في القصة. أما الأمر الثاني فيعني بمساعدة الشخصيات على التغيير، من خلال تقديم الاقتراحات، أو العمل على تغييرها من خلال تغيير البيئة المحيطة بها<sup>(١٨)</sup>.

إن الهدف الأساسي للوصف داخل القصة هو خلق الجو الضروري لمعيشة الشخصيات بشكل طبيعي، بحيث تكون هذه الشخصيات متلائمة مع الجو، وتتحرك داخله في حرية مقنعة. والمهمة الأساسية للكاتب تكمن في نقل هذا الجو إلى القارئ، مع نقل أحاسيس الشخصيات داخله<sup>(١٩)</sup>، لأن التأثير سيكون في أقوى حالاته، إذا استطاع القارئ أن يحس بأنه يسير مع الشخصيات في المكان الذي تجري فيه الأحداث. وحتى يتمكن الكاتب من الوصول لهذا المستوى، فإن عليه أن يستخدم كل حواسه في الوصف، حتى ينقل إلى القارئ ما تصل إليه هذه الحواس، من الرؤية إلى الصوت إلى الرائحة والنكهة والملمس<sup>(٢٠)</sup>، حتى لا يتسبب غياب ذلك عن القصة في جعلها مقطوعة عن القارئ، ويشكل بالتالي حاجزاً أمام وصولها إليه.

وتختلف حاجة الكاتب إلى وصف الخلفية الخاصة بقصته (Background) باختلاف نوعية هذه القصة، فبعض القصص يحتاج إلى وصف خلفية موسعة، وبعضها لا يحتاج إلى ذلك، كما أن التركيز على جزئيات محددة من الخلفية يختلف بين قصة وأخرى، وكل ذلك مرهون بوظيفة الخلفية في إضافة الحس الواقعي على القصة، أو إضافة وظيفة رمزية لها، أو توظيف هذه الخلفية - عند تغييرها خاصة - في

بناء حبكة القصة<sup>(٢٠)</sup>. وهذا كله يستلزم أن يكون الكاتب عارفاً بالبيئة التي يقوم بوصفها، حتى يحقق أهدافه من وضع هذا الوصف في القصة، حسب حاجتها، لأن الكاتب قد لا يحتاج إلى الوصف الدقيق، ولكن هذا لا يعفيه أبداً من أن يضع مشهده داخل إطار بيئي<sup>(٢١)</sup>.

#### — ٤ —

إن وصف البيئة في القصة القصيرة، بالطريقة التي تثرها، ليس أمراً سهلاً، لذلك ينبغي على الكاتب أن يكون حذراً في اختيار التفاصيل التي يضعها في قصته، فكل وصف للطبيعة أو الأشياء أو الأشخاص، يجيء حشواً ولا يخدم العمل الفني، يمزق الانسجام داخل القصة، وينحرف باهتمام القارئ ويزعجه، يبعده عن الاهتمام بمحور القصة، وهو بالتالي لا يؤدي أية وظيفة خاصة<sup>(٢٢)</sup>، تضيف إلى القصة شيئاً لصالحها. كما أن التفاصيل الكثيرة، وغير الضرورية، تخرب الصورة التي يطمح الكاتب إلى خلقها.

وإذا كان المفروض أن يكون كل شيء حول بيئة القصة واضحاً في ذهن الكاتب إلا أنه ليس عليه أن يضع كل شيء على الورق، حتى لا يبقى أي شيء لمخيلة القارئ<sup>(٢٣)</sup>.

ويكون الاحتراس من التفاصيل الكثيرة في القصة ضرورياً، لأن الإنسان، في حياته العادية، لا يملك القدرة ولا الوقت للاستجابة لكل صغيرة وكبيرة مما يراه حوله. وهكذا يجب أن يكون الوضع مع شخصيات القصص، إذ يجب اختيار التفاصيل الأكثر أهمية، وترك ما يتبقى منها، ليملاه القارئ بنفسه<sup>(٢٤)</sup>. وذلك أيضاً حتى يكون الوصف منسجماً مع بنية القصة القصيرة، التي تعتمد على التركيز في كل شيء، لاسيما في وصف مسرح الحدث - أو الأحداث - وهو ما يجب على الكاتب أن يصفه بأكثر قدر ممكن من الإيجاز، وذلك بأن يبرز سماته الأساسية المرتبطة بالقصة ككل<sup>(٢٥)</sup>.

ويعتبر التركيز خلال الوصف ضرورياً في القصة، لأن أحداثها لا تتحرك

خلاله. وكلما طال الوصف، أساء إلى حركة الأحداث من خلال السكون، خاصة إذا كان الكاتب عمد إلى اختيار الوصف لذاته، لا لضرورة فنية في القصة.

وأهم الضروريات الفنية للوصف في القصة القصيرة، هي أنه يساعد على التشخيص، وذلك من خلال علاقات شخصيات القصة ببيئتها. وهذه العلاقات تسير في واحد من اتجاهين: الأول ايجابي، عندما تكون الشخصية منسجمة مع بيئتها، وتحب هذه البيئة، وذلك يستلزم تشخيصها بشكل ايجابي والاتجاه الثاني سلبي، وذلك عندما تكون الشخصية غير منسجمة مع بيئتها، وتكرهها، وتتمنى تغييرها، أو تحاول ذلك. وفي هذه الحالة يتم تشخيص الشخصية كنفىض لهذه البيئة<sup>(٢٦)</sup>.

وبسبب الأهمية التي يتمتع بها وصف البيئة في القصة القصيرة، فإن من الضروري على الكاتب أن يلجأ إلى اختيار بيئة يعرفها جيدا، أو أن يتعرف على البيئة التي يختارها لقصته بشكل جيد، حتى يستطيع توظيفها في هذه القصة بنجاح.

ويستعين الكاتب في رسم بيئة قصته بالوسائل التي يستعين بها في رسم الحوادث أو رسم الشخصيات، وهو يلتقطها، كما يلتقط عناصر القصة الأخرى، بالملاحظة والملاحظة، أو من قراءاته الخاصة أو تجاربه، مما يستلزم وعيا تاما بالبيئة التي يقوم بملاحظتها، يمكن من خلاله تبين تفاعلها مع الشخصيات مؤثرة فيها أو متأثرة بها<sup>(٢٧)</sup>.

وبسبب الحاجة إلى المعرفة التامة للبيئة، كثيرا ما يكون المكان الذي ولد فيه الكاتب، أو عاش فيه طفولته، هو أفضل الأمكنة لهذا الغرض، لأن هذا المكان، بكل تفاصيل البيئة فيه، يصبح جزءا من حياة الكاتب، مثل والديه وجيناته، لأنه موقع انطباعاته الأولى، وتجاربه وذكرياته<sup>(٢٨)</sup>. وهذه الانطباعات تبقى قوية طول العمر، وتتحول إلى خزان من التجارب، يستقي منه الكاتب باستمرار لأنه غالبا ما يأخذ من تجاربه الذاتية لخلق شخصياته ورسم بيئتها<sup>(٢٩)</sup>، ونادرا ما يلجأ إلى البحث إلا حين يكتب قصة تاريخية.

ويعتبر المكان (Place) من أهم أجزاء البيئة التي يهتم الكاتب بتصويرها في قصته، كمكان طبيعي، بما يمرّ عليه من أجواء طبيعية متغيرة، أو اجتماعية متغيرة أيضا، إضافة إلى ما يتحرك داخله من شخصيات، وما يضم من أشياء، في الزمن الذي تجري فيه أحداث القصة. وكثيرا ما يعتبر المكان، بمعناه الواسع، بديلا للبيئة، لأنه يحمل المعنى ذاته حينذاك.

والاحساس بالمكان لدى الكاتب، وفي تعبيره عنه، يجب أن يكون قويا إلى الدرجة التي يستطيع معها القارئ أن يحسّ بالانطباع والنكهة والأصوات والجوّ المألوف الخاص به، وأن يستطيع مراقبة الشخصية في عملها وفي حياتها، وأن يرى ما تراه الشخصية من وجهة نظرها، وأن يحس بما تحس به تجاه هذا المكان<sup>(٣٠)</sup>.

والمكان قد يكون منسجما مع الشخصية، فتجبه، وتعيش في ألفة معه، وقد يكون مناقضا لها، فيخلق هذا التناقض نوعا من الصراع الذي يحدد أبعاد الشخصية وعلاقاتها في حالة تشخيصها<sup>(٣١)</sup>.

وكثيرا ما يكون اختيار المكان هو الاختيار الحقيقي للقصة، لأنه مع هذا الاختيار تبدأ الشخصيات بالتطور، فهو يؤثر على هذه الشخصيات، من أجل القيام بأدوارها بطرق محددة داخله، وهي تستجيب بهذه الطرق، بسبب هذا التأثير.

لذلك يمكن القول أن الأماكن التي يتم اختيارها، بحيث تكون جديدة ومدهشة كثيرا ما تقدم للكاتب أفكارا لقصص جديدة، لأنها تسمح لخياله بأن يستمر في العمل<sup>(٣٢)</sup>.

وإذا كان التشخيص من أهم الوظائف التي يقوم بها وصف المكان داخل القصة، فإن للمكان وظائف أخرى يستفيد منها الكاتب، وهو يهدف إلى جعل قصته تبدو واقعية وقابلة للتصديق.

إن وصف المكان يوظف لخلق الانطباع المطلوب والمسيطر في القصة، وفي

غياب هذا الانطباع، تفقد القصة خصوصيتها الضرورية. كما يضمن اختيار المكان وجود ما يعزز وجهة النظر داخل القصة، فيزيقيا أو عقليا، لأن وضع شخصية ما، داخل مكان ما، يوحي بوجهة النظر التي ترمي القصة إلى التعبير من خلالها. فليس من الممكن مثلا وضع شخصية في مكان مظلم، والاستناد على حاسة النظر لديها للتعبير عن وجهة النظر، لأن مثل هذا المكان، يحتم على الشخصية أن تعتمد حواس أخرى كاللمس أو السمع، وأن يكون للأحاسيس الداخلية دور في التعبير عن وجهة نظرها.

وعند اختيار تفاصيل محددة داخل المكان، فإن الهدف من هذا الاختيار هو تأكيد فكرة يريد الكاتب أن يؤكد بها عن الشخصية في القصة أو عن أوضاعها. فبعض الأمكنة يوحي بالوحدة، وبعضها يوحي بالفقر أو بالغنى أو بالنشاط أو بالعجز. كما أن التناقض بين الشخصية والمكان يملك قدرة كبيرة على الإيحاء، فحين يوضع الفقير داخل قصر، يتم تعميق الاحساس بفقره وهكذا.

وعندما يكون الوصف دقيقا في اختياراته، فإنه يخلق حالة من الاحساس البصري، تساعد على تصور الشخصيات داخل المكان الذي تتحرك فيه. كما أن هذا الوصف يقوم بوضع ترتيب منطقي يصل تفاصيل القصة ببعضها، وهو ترتيب يمكن أن يكون مكانيا، ويفعل بدقة، كما أنه يمكن أن يكون زمانيا أو بلاغيا أو حسب توارد الخواطر أو الأفكار، ويخضع ذلك كله لاختيار الكاتب، ولما يراه مناسباً لقصته، وإن كان اختيار المكان لهذا الترتيب يعطي القصة بلاغة إضافية، لأن أسلوب وصف المكان في القصة، يعني بطرح تفاصيله، بما فيه من أشخاص وأحداث، متدرجة مع تطور القصة<sup>(٣٣)</sup>.

## - ٦ -

وإضافة إلى خلق الانطباع والتشخيص وتأكيد الفكرة والتواجد كعنصر في الترتيب، فإن للمكان وظيفة هامة أخرى في إنهاء النص القصصي بنغمة مسيطرة أو سائدة هي التي تبقى في ذهن القارئ بعد الانتهاء من القصة.



وحين تكون البيئة الطبيعية جزءا أساسيا من المكان، فإن إدخالها يجب أن يكون عاملا مؤثرا في الحوادث والشخصيات، لا لمجرد وصفها، فالمنظر الطبيعي مثلا، يجب أن يكون حلقة في سلسلة تطور الشخصية، أو باعشا من البواعث التي تشكل نفسية هذه الشخصية.

أما الحوادث الطبيعية، فيمكن أن تكون وسيلة للتعبير عن المزاج العام للشخصية داخل القصة، كما يمكن أن تقوم بوظيفة أكثر دقة، فتصبح إرهادا بالحوادث التي ستقع في القصة فيما بعد، سارة كانت أم محزنة<sup>(٣٤)</sup>. فالمشهد الجميل يوحي من ناحية بمزاج طيب للشخصية، ومن ناحية أخرى يكون تنبؤا بحدث سعيد يقع لهذه الشخصية، كما أن المشهد الكئيب يكون عكس ذلك. أما تغير المشهد فإنه يحدث تغيرا في الحديث بعد ذلك مباشرة، وبذلك تضاف وظيفة المساعدة في تغير الأحداث إلى وظائف المكان، حيث يتغير، سواء كان ذلك بانتقال الشخصيات إلى مكان جديد، أو بسبب تغير طبيعي يحدث داخل هذا المكان، بسبب الظروف الطبيعية التي يعايشها، مثل هبوب عاصفة أو نزول المطر، أو ازدياد شدة الحر، أو زرع الأشجار حول المكان، أو قطعها من حوله، أو غير ذلك.

ولأن المكان لا يكون فارغا، فإن من مهمة الوصف أن يملأه، بوصف ما يحتويه هذا المكان من أشياء لها علاقات بشخصيات القصة، لأن ذلك يضيف أبعادا جديدة إلى هذه الشخصيات، تساعد القارئ على تفهمها. ويركز الوصف عادة على الأشياء التي تستطيع الشخصيات أن تستخدمها، لتشكل دلالات على أمور تتعلق بها، كالملابس والنظارات والماكياج، وغير ذلك مما يستطيع أن يقول عن أية شخصية أكثر مما تستطيع أن تقوله أشياء لا تملك الشخصية أن تتصرف بها أو أن تغير فيها، مثل شكل الذقن مثلا<sup>(٣٥)</sup>، دون أن يعني ذلك إهمال وصف ملامح الشخصية التي قد تكون لها دلالات قادرة على أن تقدم انطباعاتها سواء كان ذلك من ناحية الطول، أو مستوى الجمال، أو بروز عضو أو تميزه عن بقية الأعضاء، مما يشكل خصوصية لهذه الشخصية، تنعكس على سلوكها وعلاقاتها. فإذا كان كل ما يمثله المكان في القصة - وما تمثله البيئة عموما - يوظف في صالح تطور الشخصيات المركزية في هذه

القصة، من خلال علاقاتها المركبة بظروفها من ناحية، وبالشخصيات الأخرى من ناحية ثانية، فإن الاهتمام بهذه الشخصيات يعتبر أساسيا أيضا، باعتبارها جزءا من بيئة القصة، ولذلك يجب أن يطالها الوصف بالقدر المناسب، من خلال الاهتمام بالمظهر ودلالاته، والملابس وما توحى به، وغير ذلك مما تفرض القصة حاجة للتدقيق فيه حسب متطلباتها. وقد يحتاج الكاتب إلى توسيع هذا الاهتمام في بعض قصصه، ليشمل الملامح الصغيرة، والعلاقات الفارقة، وأساليب الحديث، وقد يصل هذا الاهتمام إلى اسم الشخصية وديانته إضافة إلى طبيعة العمل الذي تقوم به، عندما تكون لوصف أي من هذه الأمور ضرورة فنية.

ولا يقتصر وصف الشخصية على الوصف الخارجي لها، فهناك الوصف الداخلي والوصف الاجتماعي أيضا<sup>(٣٧)</sup>.

ويتجه الوصف الداخلي إلى السمات النفسية وأنماط السلوك، والأفكار والدوافع التي تتحكم بحياة هذه الشخصية، بينما يتجه الوصف الاجتماعي إلى علاقة الشخصية بغيرها من الشخصيات والظروف داخل البيئة، ومن ثم بالمجتمع الذي تدور فيه القصة ككل.

وتنظر القصة إلى الشخصية وسط ظروفها البيئية من خلال خمسة احتمالات ممكنة، تنتهي عند واحد منها محصلة العلاقات أو الصراع، حتى تصل القصة إلى نهايتها المنطقية.

في الاحتمال الأول، لا تتغير الشخصية بسبب الظروف، فتنتهي القصة بها كما بدأت، مما يوحي بصمود هذه الشخصية تجاه الظروف التي تحاول أن تغيرها. وفي الاحتمال الثاني، يكون التأثير متبادلا بين الشخصية والظروف، فيتم التغير في طرفي العلاقة، مع إحساس عام بأن الشخصية هي التي تسيطر على ما حدث من تغير، بسبب ما أحدثته في البيئة من ناحية، وبسبب التكيف الذي قامت به تجاه نفسها، حتى تؤثر في البيئة. وفي الاحتمال الثالث تبدو الشخصية وكأنها تسيطر على الظروف في البداية، لكنها تفقد هذه السيطرة في النهاية. وفي الاحتمال الرابع، تتعدل

الشخصية بسبب الظروف التي تصارعها، لكن دون أن تستطيع تغيير هذه الظروف . وفي الاحتمال الخامس، تخضع الشخصية للظروف التي تعذبها، دون أن تبدي أية مقاومة تجاهها<sup>(٣٨)</sup>.

وليس هناك احتمال بعينه، من هذه الاحتمالات الخمسة لنتائج الصراع، يمكن أن يزكى، ليعطي القصة قوة في بنائها، لأن اختيار هذا الاحتمال يجب أن يخضع للفهم العميق للشخصية، والفهم الدقيق للظروف التي تحيط بها، مع القدرة على إدارة الصراع بين الشخصية والبيئة، بشكل فني، لا يخرج عن حدود المنطق.

وبسبب ضرورة تحديد الشخصية بدقة، فإن الكاتب غالبا ما يقدم شخصياته مما يعرف، تماما كما يفعل عند اختيار البيئة أو المكان، وأية شخصيات تبدو مخترعة داخل القصة الناجحة، لا تكون إلا مزجا بين شخصيات متعددة، عاش الكاتب بينها، ويعرفها جيدا<sup>(٣٩)</sup> لأن الشخصيات في القصة، تخلق بطريقة معقدة، وهي تكون من مدركات مختلفة، لأناس كثيرين، وتمثل نسيجاً معقداً من التدايعات<sup>(٤٠)</sup>، وهذا التعقيد في خلق الشخصيات، يلزم الكاتب بأن يحصرها وأن يكيّفها بالممارسة العادية للعمل، والحركة، وكل الصفات الأخرى، التي تجعل منها شخصيات حية، لها خصوصياتها، ولكل واحدة منها تفردا في المكان والزمان والعلاقات، حتى يظهر ما يحدث لها داخل القصة، شبيها بالحياة المعاشة، والمقنعة.

## — ٧ —

إن (المألوف) بالنسبة للكاتب، هو أهم ما يلجأ إليه وهو يختار لقصصه، وحين درس غاستون باشلار (جماليات المكان)<sup>(٤١)</sup>، ركز على أكثر الأمكنة ألفة بالنسبة للشاعر أو الكاتب، وهو البيت الذي ولد فيه ونشأ، لأن «البيت الذي ولدنا فيه، بيت مأهول، وقيم الألفة موزعة فيه، وليس من السهل إقامة توازن بينها إذ هي تخضع للجدل... فالبيت الذي ولدنا فيه محفور، بشكل مادي في داخلنا. إنه يصبح مجموعة من العادات العضوية<sup>(٤٢)</sup>.

وهذا البيت، أو المكان المألوف، يضيق في الفن ويتسع. إنه قد يهتم بالتفاصيل الصغيرة التي قد لا تخطر إلا في ذهن الكاتب، وهو يسترجع صورته من الذاكرة حين يكتب، لأن هذه التفاصيل علفت بذهن الكاتب، من خلال ارتباطها ببعض ذكرياته، دون أن يحس بذلك أحد غيره.

وقد تابع باشلار هذه التفاصيل في إنتاج عدد من الشعراء والكاتب، سواء كانت تتعلق بأمكن للناس، أو بأمكن للأشياء. وتحدث عن جاهلها، وشاعريتها داخل النص الأدبي، إضافة إلى وظيفتها في هذا النص، فتحدث عن الصناديق وخزائن الملابس، والأعشاش والقواقع، والأركان، كما تابع اتساع البيت في خيال الشعراء والكاتب، حتى امتداده إلى الكون كله. وأشار إلى أن أهمية المكان المألوف تكمن في أن سياته تبلغ حدا من البساطة، ومن التجذر العميق في اللاوعي، تجعلها تستعاد بمجرد ذكرها<sup>(٤٣)</sup>.

هذه الأهمية، يمكن تعميمها على كل ما هو مألوف في حياة الكاتب، مما يقع عليه اختياره، للتعبير عنه داخل قصته، خاصة وأن فصل عناصر البيئة داخل القصة ليس ممكنا، لأن هذه العناصر تتضافر وتتفاعل، حتى تشكل بناء القصة، وتعطيها وجودها الحي، وذلك من خلال جدلية مستمرة في القصة، كما في الحياة، تخضع للقوانين الطبيعية والاجتماعية، حتى يكون تطور أحداثها منطقيا، وحتى تستطيع المحافظة على وحدتها الفنية.

وهذا الترابط بين عناصر البيئة في القصة، كان من أسباب تطور النظر إليها، عبر عصور الأدب. فإذا كان الاهتمام قد بدأ كاهتمام بالظروف الطبيعية التي يقع تأثيرها على الإنسان، فإن الأدباء سرعان ما اكتشفوا أن هذه الظروف الطبيعية قادرة على التأثير في الشكل الطبيعي للمكان، وفي مكوناته الجغرافية، كما تؤثر أيضا في المكان الإنساني (كالبيت ومكان العمل) لأن هذا المكان يتكيف مع الظروف الطبيعية، حتى يناسب الإنسان فيها، كما يتكيف مع الأجواء الطبيعية أيضا. فلأن البيئة في المدينة تختلف عن البيئة في القرية، فإن شكل البيت يختلف. وتختلف بالتالي طرق المعيشة فيه. والأمر نفسه يمكن أن يقال حول البيئة الصحراوية أو البحرية أو

الزراعية، السهلية منها والجبلية.

من ناحية أخرى، فإن البيئة ذاتها، بكل تفاصيلها، لا تستمر في حالة ثبات، لأن عنصر الزمن، بما يحمله من قدرة على التغيير، يحركها باستمرار، باعتباره متحركا باستمرار ولا ثبات فيه، فاللحظة الواحدة متحركة إلى اللحظة التالية، في تيار لا يسكن، والنهار متحرك إلى الليل، والفصول متحركة، وكل حركة تحمل معها تغييرا يكون طبيعيا، كما يكون إراديا أيضا، لأن فعل التطور متحرك مع الزمن، وما يكون اليوم، لا يكون غدا، لأن شيئا يسقط منه، وجديدا يدخل فيه، بفعل الطبيعة وأحوالها، أو بفعل الإنسان، الذي يتدخل في الطبيعة، ويعمل على تغيير ظروفه باستمرار، حتى تكون أكثر ملاءمة له، مما يجعل لكل زمن صفاته التي تخصه، والتي تختلف عن صفات أي زمن آخر.

## — ٨ —

ولأن الزمن عامل فعال في الحياة، فإنه عامل فعال في القصة أيضا، ويعتبر عنصرا من عناصر البيئة فيها، ينبغي تحديده بدقة<sup>(٤٤)</sup>.

وإذا أراد الكاتب ألا يربك قارئه، فإن أول شيء عليه أن يتعلمه، هو أن يحدد زمن الأحداث التي تجري فيها قصته، كما أن عليه أن يحرص على وضوح الفترات الزمنية، بين كل حدث وآخر، لأن كل حدث في القصة، لا يكون له زمنه الخاص فقط، وإنما يكون له زمن علاقته بالأحداث الأخرى أيضا<sup>(٤٥)</sup>.

إن القصة هي إقطاع من الحياة، يتم بالاختيار، فهي بالتالي إقطاع من أحداث تجري في الزمن، أو هي إقطاع من زمن ممتد، أو من ديمومة، لأنها عبارة عن مجموعة من اللحظات الزمنية المشبعة بالأحداث والمتصلة ببعضها، لتشكل امتدادا خاصا هو في مجموعة زمن الأحداث فيها، وهي لحظات مختلفة عن الامتداد الطبيعي للزمن، لأنها تتم بالاختيار، ولأن الخلق الأدبي يفترض تجدد اللحظة الخصبة فقط، وانفصالها عن اللحظات الأخرى<sup>(٤٦)</sup>، لأن الاختيار لا يقع إلا على زمن يجري فيه الفعل هو زمن الظاهرة، مع الإهمال المتعمد للزمن القائم بذاته، ومع قيام السرد

القصصي بملء الفراغات التي تظهر بسبب الأزمنة التي تكون غير فاعلة<sup>(٤٧)</sup>.

وزمن القصة غالبا ما يؤخذ من الماضي، بفعل الذاكرة، التي لا تستطيع أن تقوم بوظيفتها دون استناد إلى الحاضر، لأن الإنسان لا يحتفظ من الماضي إلا بما يساعده على التقدم، ولأنه لا يدوم إلا ما هو جدير بالدوام. والديمومة (أو الامتداد في الزمن) هي الظاهرة الأولى لمبدأ العلية الكافية لربط اللحظات وهي تعمل بمبدأ الاتصال، الذي يستمد معناه من بعض التوافق المكاني والزمني<sup>(٤٨)</sup>.

والتقدم يعني تطلعا إلى المستقبل، وبهذا المعنى تتداخل الأزمنة في القصة بشكل معقد، فالحاضر موجود في الزمن الذي تكتب فيه، بما يضعه فيها من مقولات ترتبط به، والماضي موجود في ما ترويهِ الذاكرة من أحداث تبدو وكأنها حدثت من قبل، والمستقبل موجود من خلال التطلع إلى التقدم. ، وهذا التداخل رغم تعقيده، يعطي الكاتب حريته في استخدام عنصر الزمن، ولكنها تكون حرية مزدوجة، فهي من ناحية، حرية الزمن باعتباره نتيجة، وهي من ناحية أخرى، حرية الزمن باعتباره إدراكا<sup>(٤٩)</sup>.

لكن الأزمنة في القصة لا تتصل بالماضي والحاضر والمستقبل بهذا التجريد المبسط، بل هناك تداخلات وتعقيدات أخرى، تجعل لكل زمن خصوصيته، ولعل ذلك يكون أكثر تعقيدا في الزمن الذي تنتمي إليه أحداث القصة.

إن الذاكرة تعمل، عند الكتابة، بما تملك من قدرة على الاسترجاع من ناحية، وما يعترها من نسيان من ناحية أخرى، تضاف إلى ذلك إرادة الاختيار عند الكاتب، وهذا يعني أن الزمن داخل القصة، أو الزمن الذي تستغرقه أحداثها المروية، هو زمن مقتطع من الامتداد الماضي للزمن العام، أو الزمن التاريخي، خلال فترة معينة منه. فالزمن الذي تجري فيه الأحداث، لا يغطي كل الفترة الزمنية التي اختير منها، وإنما يغطي أجزاء من هذه الفترة، يصلها السرد القصصي، فلا تظهر فيها فراغات. وهذه الأجزاء المتصلة، تشكل الزمن الخاص في القصة، كجزء من الزمن العام لتلك الفترة. والزمن الخاص له خصوصيته، كما أن للزمن العام خصوصيته أيضا، ومن

واجب القصة القصيرة أن تحافظ عليهما معا، فهي من ناحية لا تخرج عن الاطار الذي يسير به الزمن العام، بكل مكوناته البيئية وعلاقاته وسبل حياته، وهي من ناحية أخرى تختصر كل ذلك، في إطار زمنها الخاص.

إن أفضل وسائل القصة القصيرة في التعامل مع عنصر الزمن، الالتزام بالمكان المحدد، في الزمن المحدد، لأن لكل مكان ظروفه في الزمن، أو هو، بمعنى أدق، له زمنه الخاص، حين يرتبط الأمر بما يقع من أثر على الشخصيات، فزمن القرية الخاص، غير زمن المدينة الخاص، حتى وإن التقتا في فترة واحدة من فترات الزمن العام أو الزمن التاريخي، وذلك لأنها لا تلتقيان فيما يفعله الزمن في تفاصيل البيئة الأخرى، أو عناصرها المختلفة.

## - ٩ -

وتحديد الزمن في القصة القصيرة، له وظائفه الأساسية فيها، إذا أحسن استخدامه، وهي وظائف تلتقي مع وظائف العناصر الأخرى في البيئة، وتسند لها.

إن الزمن، يقدم المعلومات الضرورية حول ظروف البيئة. وغالبا ما يمكن تحديد الزمن العام في القصة، من خلال الأدوات التي تستخدمها البيئة فيه، أو من خلال مكونات هذه البيئة ذاتها، لأنها لا تشير إلى البيئة وحدها، وإنما تشير إلى الزمن الذي استخدمت فيه البيئة هذه الأدوات. وقد لا يكون تحديد الزمن بهذه الوسيلة دقيقا، ولكن التدقيق في ربط الأدوات - وغيرها من مكونات البيئة - يعتبر ضروريا لمصادقية القصة، فلا يصح مثلا أن يظهر في البيئة جهاز لم يكن قد اخترع في الزمن العام الذي تجري فيه أحداث القصة، كما أنه لا يجوز أن تظهر أداة بطل استعمالها في هذا الزمن، إلا إذا كانت لها دلالتها الواضحة من هذا الظهور.

من ناحية ثانية، يقوم الزمن داخل القصة بتوضيح السببية التي تحرك أحداثها<sup>(٥٠)</sup>، وهذا التوضيح يساعد في بناء الوحدة الفنية للقصة، التي تعتبر من أهم شروط النجاح فيها.

ومن ناحية ثالثة، يسمح الزمن، خلال حركته داخل القصة، بتغيير الشخصية، أو تغيير المكان، بما يدفع بالأحداث إلى الأمام.

وهذه الوظائف، تقف في مقدمتها وظيفة الزمن الأساسية، التي تلخص بما يضيفه تحديده من واقعية على القصة، ومن وضوح يساعد الكاتب على إتقان كتابتها.

ويتم تحديد الزمن، ثم ترتيبه، بطرق عدة، لعل أسهلها على الكاتب هو التوقيت المباشر، بتحديد اليوم، أو الساعة أو غير ذلك من إمكانيات التوقيت. كما أن التحديد ممكن، من خلال المشهد الطبيعي، الذي يوحي بالوقت من النهار أو الليل، كما يمكن أن يوحي بالفصول، ويسمح بتغيير المشهد الطبيعي في القصة، بالتدليل على تغيير الزمن فيها. كما يمكن أن يتم هذا التحديد من خلال الأشياء التي تستخدمها الشخصية، فيعرف الصباح مثلا من أدوات طعام الفطور، ويعرف الشتاء من الملابس الثقيلة، كما يتم الانتقال الطويل عبر الزمن من خلال استخدام مخترعات جديدة.

وبالرغم من أن أسهل شيء على الكاتب، هو تحديد الزمن الذي يجري فيه الحدث<sup>(٥١)</sup>، إلا أن ترتيب هذا الزمن، داخل القصة، يعتبر من المؤثرات الهامة في نجاحها<sup>(٥٢)</sup>. فبالرغم من أن القصة تميل إلى اختصار الزمن، لدرجة تحوله في بعض القصص إلى لحظات، إلا أن هذا لا ينفي وجود الزمن الممتد إلى الأيام والشهور في قصص أخرى، وهو أمر لا يقلل من قيمتها إذا قدم باتقان. ويفترض في التعامل مع الزمن، في كل الحالات، الاهتمام بالتزامن، الذي يعني أن يكون الخط الزمني للأحداث متصلا بشكل منطقي لا انقطاع فيه. ويتم ذلك في صورته البسيطة بالترتيب الزمني لهذه الأحداث (Chronological)، الذي يعني وضع الأحداث في القصة، وفق ترتيب حدوثها فيها. لكن الالتزام بهذا الترتيب التصاعدي، في كل أجزاء القصة، ليس ضروريا، لأن ذلك يحد من قدرة الكاتب، خاصة في حالة الاسترجاع (Flashback)، أو في غيرها من أساليب البناء في القصة، والضروري



بالفعل هو أن يصل هذا الترتيب بشكل منطقي محكم، ودون فجوات، إلى ذهن القارئ، حين ينتهي من قراءة القصة.

## - ١٠ -

لقد ركزت هذه المقدمة على أهمية البيئة، بكل تفاصيلها، في بناء القصة القصيرة، فأشارت إلى أهمية المكان والبيئة الطبيعية والأشياء والشخصيات والزمن، والعلاقات التي تربط هذه التفاصيل. لكن للبيئة - عامة - أثرها في القصة خارج بنائها، مما يؤثر في هذا البناء، بشكل لا شعوري في معظم الأوقات، من خلال عاملين أساسيين، يمكن اعتبارهما من تفاصيل البيئة أيضا. العامل الأول، هو الكاتب ذاته، باعتباره ابن بيئته، المتأثر بطروفها، كإنسان وككاتب، وهذا التأثير هو الذي يبرز من خلال الإشارة إلى زمن كتابة القصة، أو الزمن الحاضر، وما يوحيه من إشارات إلى المستقبل، لأن كل ذلك يكون مرتبطا بفكر الكاتب، الذي يرتبط بالتالي ببيئته، وبزمن هذه البيئة أيضا.

أما العامل الثاني فهو عامل اللغة التي تعتبر ظاهرة اجتماعية متطورة، تتأثر بالبيئة، وتستقي منها، مفردات وصفات، لا يخفى أثرها عند الكتابة، لأن التعبير في بيئة ما، كثيرا ما يدل على هذه البيئة، وهو أمر يبدو شديدا الوضوح في القصة القصيرة.

## هوامش

(١) د. محمد يوسف نجم، فن القصة، دار بيروت للنشر، ١٩٥٦، ص ١٠١٨.

- (2) Laurance Perrine, Story and Structure, Harcourt Inc. New York, 1970, p. 70
- (3) Phyllis Whitney, Guide to Fiction Writing, The Writer Inc. Boston, 1983, p.105.
- (4) Marjorie Boulton, Anatomy of the Novel, Routledge and Keganpaul, London, 1979, p. 125.
- (5) Phyllis Read Zerger, Putting your Characters in their places, the writer mag. June 1976, p. 13.

(6) Elisabeth Ogilvie, Suspence and a Sense of place, the Writer mag. Sep. 1976, p. 14.

(٧) د. الطاهر أحمد مكي، القصة القصيرة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٨، ص ٧٧.

(٨) برناردي فوتو، عالم القصة (ترجمة د. محمد مصطفى هداره). عالم الكتب، القاهرة، ١٩٦٩، ص ١٥٦.

(9) Magdi Wahba, A Dictionary of Literary Terms, Librairie du Liban, Beirut, 1974, p. 322.

(١٠) د. محمد يوسف نجم، مصدر سابق، ص ١١١.

(11) Jinger Hoop Griswold, Descriptive Detail in your story, The writer (mag.) july 1984, p. 17.

(12) Julia Markus, On Location, The Writer (mag.) June 1987, p. 21.

(13) Joseph Shipley, Dictionary of World Literary terms, The Writer Inc. Boston, 1979. p. 78.

(١٤) د. الطاهر أحمد مكي، مصدر سابق،

(15) Donald Hall, To Read Fiction, Holt, Rinehart and Winston, New York, 1987, P. 63.

(16) Edith Roland Marrieless, Story Writing, The Writer Inc. Boston, 1983, p. 137.

(17) Joseph Shipley, p. 201.

(18) Ibid., P. 77

(19) Phyllis Whitney, p. 91.

(20) Marjorie Boulton, p. 136.

(21) Ibid., p. 126.

(٢٢) د. الطاهر أحمد مكي - مصدر سابق ص ٧٥.

(23) Phyllis Whitney, P. 92.

(24) Ibid., P. 110

(٢٥) د. سامية أسعد، القصة القصيرة وقضية المكان، مجلة فصول - العدد الرابع، ١٩٨٢، ص ١٧٩

(26) Maren Elwood, characters Make Your Story, The Writer Inc. Boston, 1979, p. 23.

(٢٧) د. محمد يوسف نجم، مصدر سابق، ص ١١٠.

(28) Julia Markus, p. 21.

(29) Arturo Uivante, Writing Fiction, The Writer Inc. Boston, 1980, p. 87.

(30) Elisabeth Ogilvie, p. 14.

(31) Phyllis Read Zaeger, p. 31.

(32) Phyllis Whitney, p. 85.

(33) Joseph Shipley, p. 78.

(٣٤) د. محمد يوسف نجم، مصدر سابق، ص ١١١ - ١١٢.

(35) Arturo Uivante, p. 18.

(36) Maren Elwood, p. 29.

(٣٧) حسين القبانى، فن كتابة القصة، مكتبة المحتسب، عمان، ١٩٧٤، ص ٧٠.

(38) Edith Roland Marrieless, p. 157.

(39) Ibid., p. 141.

(٤٠) برناردي فوتو، مصدر سابق، ص ٩٥.

(٤١) غاستون باشلار، جماليات المكان (ترجمة غالب هلسا)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،

بيروت، ١٩٨٤، واسم الكتاب الأصلي هو (شاعرية المكان - La poetique de L'Espace).

(٤٢) المصدر السابق ص ٤٣.

(٤٣) المصدر السابق ص ٤٣ .

(44) Phyllis Whitney, p. 120.

(45) Edith Roland Marrieless, p. 47.

(٤٦) غاستو باشلار، حدس اللحظة، (ترجمة رضا عزوز وعبدالمعز زمزم، الدار التونسية للنشر، ١٩٨٦، ص ٣٦ .

(٤٧) غاستون باشلار، جدلية الزمن، (ترجمة خليل أحمد خليل)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٢، ص ٣٧ .

(٤٨) المصدر السابق، ص ٥٥ .

(٤٩) برنارد دي فوتو، مصدر سابق، ص ٢٦٤ .

(50) Edilh Roland Marrieless, p. 51.

(51) Ibid., p. 47.

(٥٢) برنار دي فوتو، مصدر سابق، ص ٢٧٤ .

□□□



## القسم الثاني

- ١ -

«إليكُم نشرة الأحوال: ضباب كثيف يسود المناطق الجبلية، حيث تكاد الرؤية تنعدم. أما بالنسبة لمناطق الصحراء، فغبار متصاعد يحجب الرؤية، ويتعذر معها الالتقاء، إلا أن هناك فرصة ضئيلة لسقوط مطر خفيف، قد يعمل على تهدئة الأحوال المثارة»<sup>(١)</sup>.

إذا تجاوزنا البعد الرمزي لهذا النص، فإنه يكاد يلخص البيئة الطبيعية في منطقة الخليج العربي، بعد أن يدخل عليه ترتيب مختلف، وبعض الإضافات. فالصحراء تقف في الترتيب الأول لهذه البيئة، لأنها تشكل المساحات الأساسية من دول الخليج، بينما تنحصر الجبال في دول محدّدة، أما بالنسبة للإضافة، فإن البحر هو العامل الذي يضاف على هذه البيئة، لأن دول الخليج العربي تقع على هذا الخليج كلها، أو في أجزاء منها، وإليه تنتسب.

وللصحراء أحوالها الطبيعية التي تعيشها كل الدول الخليجية، ويتأثر بها الإنسان الذي يعيش فيها، كما أن وجود الصحراء على حافة البحر يخلق بينهما نوعاً من التفاعل، يربط سكان الصحراء بالحياة البحرية، إضافة إلى ارتباطهم بحياة الصحراء، وحين يبتعد المكان عن الصحراء، تصبح له خصوصية أخرى، فتصبح حياته صحراوية كاملة، إذا كان في الصحراء، وتصبح حياته زراعية، إذا كان في المناطق التي تصلح للزراعة، جبلية كانت أو سهلية.

ولأن الفن القصصي لا يستطيع أن يكون إلا ابناً لبيئته، فقد عبر هذا الفن عن كل عناصر البيئة الخليجية، من خلال ارتباط الإنسان بها، وتكيفه للحياة فيها.

لكن هذه البيئة، لم تعيش زمناً واحداً خلال الفترة التي بدأ فيها فن القصة القصيرة يحاول أن يصورها، فبالرغم من أن عمره في المنطقة ليس طويلاً، إلا أن هذا العمر شهد مرحلتين في حياة المنطقة، فيهما الكثير من التغير المادي، وما يتبعه من

تغير اجتماعي ، ومن محاولات إنسانية لتغيير الطبيعة ، أو تطبيعها ، حتى تصبح أكثر ملاءمة لحياة الإنسان . ويفصل بين هاتين المرحلتين فصلا يكاد يكون حادا ، عنصر جديد دخل البيئة هو اكتشاف النفط .

قبل النفط ، كانت الحياة في المنطقة تسير في ثلاثة اتجاهات : حياة بدواة ، تعتمد على تربية الماشية والتعيش منها ، وتحمل كل سمات البدواة من ناحية المعيشة في بيوت من الشعر ، لا ترتبط بالمكان الثابت إلا في الزمن الذي يناسب حياتها ، وتسودها العلاقات الاجتماعية القبلية المعروفة بكل سماتها وتقاليدها . أما الاتجاه الثاني فهو الاتجاه إلى البحر والارتباط به ، وهو اتجاه يؤمن بالثبات في المكان المجاور للبحر ، فتتشكل بسبب ذلك مدن صغيرة ، تسود داخلها علاقات اجتماعية واقتصادية خاصة ، بعضها يكون امتدادا للعلاقات البدوية ، وبعضها يكون مختلفا بسبب طبيعة المكان وطبيعة المهن التي يمارسها الإنسان فيه . أما الاتجاه الثالث ، فهو يشكل اتجاهها أكثر ثباتا في المكان ، لأن الإنسان من خلاله يرتبط بالأرض بشكل أساسي ، لتصبح مصدر رزقه ، وهي الأرض الزراعية الموجودة في كل دول الخليج العربي ، وإن كانت تتفاوت في مساحتها بين دولة وأخرى . وهذا الاتجاه الزراعي ، تشكل من خلاله قرى زراعية ، ترتبط بمراكز للتسويق ، تتحول بالتدريج إلى مدن صغيرة ، قد تكبر مع الزمن أو يكبر بعضها على الأقل . ومثل هذا المجتمع تسوده العلاقات التي تسود المجتمعات الزراعية ، مع تسلل بعض العلاقات البدوية أو البحرية إليه ، بسبب الاتصال أو التجاور .

اكتشاف النفط في المنطقة حمل معه الكثير من التغير الذي حدث بسرعة ، فكان أسرع من أن يتوازن معه تغير اجتماعي ، فقد طال هذا التغير وسائل الإنتاج ، فكاد يلغي معظم ما هو قديم منها ، وجاء بوسائل إنتاج جديدة ، تعتمد في أساسها على الثروة التي تحيي من النفط .

وبالرغم من أن المكان - كجغرافيا - لم يتغير ، إلا أن التغير لحق به كواقع ، ومكان إنساني ، خلال فترة قصيرة من الزمن . وهذا التغير طال أساسيات المجتمعات

الإنسانية السابقة، وقفز بها بسرعة. على المستوى المادي أول الأمر، ثم على مستوى العلاقات بعد ذلك، فأخذت تختفي صور المجتمعات الثلاثة السابقة بالتدرج، لأن العمران امتد إلى كثير من المساحات الصحراوية، فأثر التغير على البداوة، ولأن صناعة النفط جذبت إليها الكثير من الأيدي العاملة، فأخذت العلاقة بالزراعة تنحسر، في كثير من المناطق، كما أن العلاقة المعيشية بالبحر وصلت إلى حدودها النهائية.

ومع هذا التغير أيضا، حدث تغير في التجمعات البشرية، فكبرت المدن القديمة الصغيرة، واستجدت مدن أخرى، واتصلت الصحراء والريف بالمدينة، وفرضت هذه المدينة كثيرا من العلاقات الجديدة، التي حلت محل العلاقات القديمة، خاصة وأن مجتمعات ما بعد النفط، خرجت من عزلتها السابقة، واتسع اتصالها بالعالم وثقافته، من خلال الوافدين إليها من ناحية، ومن خلال اعتمادها وسائل الحياة العصرية من ناحية أخرى، بما فيها من وسائل اتصال، ومن خلال توجه هذه المجتمعات إلى مجتمعات أخرى خارج بلدانها، للدراسة والسياحة والتجارة، إضافة إلى ما اقتضته العلاقات الدولية المستجدة بعد استقلال دول المنطقة، من اتصال.

هذا التغير الجذري الذي حدث، لم يستوعب من الزمن إلا عددا قليلا من السنوات، ولذلك عاشت بعض أجيال المنطقة فترتين قريبتين من التناقض، وعايشت التغير السريع، بكل ما حمله إلى هذه المجتمعات من جديد، غالبا ما يصارع القديم الثابت، وكثيرا ما يغلبه.

ولم تغب هذه الصورة المتحولة عن ملاحظة كتاب القصة، خاصة أولئك الذين عايشوا الفترتين، ولذلك ظهرت صور المجتمعات القديمة، داخل زمنها القديم في قصصهم، كما ظهرت صور المجتمعات الجديدة، في أماكنها التي تملك جدتها، مع الزمن الجديد، دون أن ينسوا ما بقي في هذه المجتمعات من تداخل.

«هذه هي الصحراء كبيضة فاسدة، تمتد رخوة دون حدود. كثنان رملية على امتداد النظر، والخضرة فيها كالحلم. شمس محرقة على مدار العام. تحترق حرارتها

بيوت الشعر الواهية، فتكوي من تحتها»<sup>(٢)</sup>.

هذه صورة للصحراء نادرة في القصة الخليجية، لأن ما يلفت النظر، في هذا المجال أن الكتابة عن الصحراء، كمكان، قليلة في المنطقة، بالرغم من امتداد الصحراء فيها. ويبدو أن لطبيعة الحياة في الصحراء أثرا في ذلك، فهي حياة متنقلة، لا يثبت المكان فيها، ولا يمر به الإنسان إلا عابرا. والقصة تهتم بالمكان الثابت نسبيا، خاصة إذا كانت هذه القصة تهتم بالتركيز على العلاقات الإنسانية داخل المكان، وهو الاتجاه الغالب على القصة في الخليج، دون أن تركز على جعل المكان طرفا مقابلا للإنسان في القصة، كطبيعة تقاومه، وهذا أمر نادر في القصة والرواية عموما، في العالم كله. فقد وضعت الكتابة القصصية شخصياتها في مواجهة البحر، والجبل والغابة، والسهل، والشخصيات الأخرى، لكنها نادرا ما تضع الإنسان في مواجهة الصحراء، وهي مهمة يفترض أن يقوم بها كتاب عايشوا الصحراء، وتحدثهم وتحذوهم، حتى يحسنوا التعبير عن الصراع معها، بأسلوب يختلف عما فعله بعض الرحالة. وإذا كانت القصة القصيرة لم تقتحم هذا المجال بقوة، فإن وعيا بضرورة اقتحامه قد حدث، خاصة مع التحول الذي حدث في الصحراء بعد النفط. وكان غسان كنفاني من رواده الأوائل حين كتب (رجال في الشمس)، وجعل الصحراء تقتل الباحثين عن المال فيها، وهم يهربون من واجبههم تجاه الوطن، ثم جاء عبدالرحمن منيف، في رواية (النهايات)، التي جعل من المكان الصحراوي بطلا لها، واتبعها برواياته عن (مدن الملح) حين وضع الإنسان في مواجهة الصحراء بشكل يتسم بوعي كبير لما يحدث من تحول.

لكن هذه الأعمال تطلعت إلى الصحراء بعد الثبات النسبي الذي حدث فيها كمكان له علاقات بالإنسان الذي يعيش فيه، أما صحراء الزمن السابق، فلم يكن الإنسان قادرا على الارتباط بها بسبب تنقله، والإنسان، حين يتطلع إلى تلك الصحراء يقول دون تردد: «وأنا الذي لا أعرف أين ولدت، كل الذي أعرفه أن والدتي تقول بأنها عندما (ظعنوا) من مكانهم في الصحراء، إلى مكان آخر، بحثا عن الكلاء والماء، جاءها المخاض، وألقت بي تحت شجرة (عرفج) بتودة، خوفا من

الرمضاء، كي لا تكويني. وأحببت (ترفة) بنت الشيخ عبدالله الماجد، وقد كان ذووها ينزلون على البئر التي نرد إليها، فوشت بها أمها عند أبيها الذي أشبعها ضرباً، ثم رحلوا، وإلى الأبد»<sup>(٣)</sup>.

المكان في الصحراء غير ثابت إذن، ولذلك من الصعب أن يرصد من داخله، فاحتاج الرصد في القصة إلى من يخرج من هذا المكان، ثم يعود إلى التطلع إليه عن بعد، فيستطيع استعادته من الذاكرة. وبطل القصة السابقة يعيش في باريس والتساؤل يعود إليه حين تفكر صديقتها في عيد ميلاده، فيلج عليه المكان من الذاكرة، وتلج عليه بعض الأحداث أيضاً: «أذكر يوم قال لي أبي: «لازم تدور عن الحروف الضايغ بين العربان، وتطلعه اليوم». في الصيف، والوقت ظهراً، والصحراء تمتد أمامي كبيضه صفراء فاسدة، كل الأشياء تسقط في السراب الضارب، فتغدو عدماً. «الحروف، عمره سنتان، وأنا رجل، إذا لم أنجح في العثور عليه، فسوف أكون ثمناً له. رجل بخروف. يالللرخص. وياللمعادلة غير العادلة. أغطس في الرمل إلى حد الركبة. وتنعدم الرؤية. يقل الهواء في الجو، وإذا فتحت فمي ملأته الرياح بالسفوف».

وهذا التذكر عن بعد، يكاد يصنع القصة التي تتخذ من الصحراء بيئة لها، حين يكون التصوير لما كان عليه زمن الصحراء الأول. وحين يقترب الوصف من الصحراء، قد يكون على شكل زيارة، من زمن حاضر إلى زمن أول، ليلاحظ الزائر أن «الريح تجوس خلال الرمل، خلال الأشجار، والشجر معرّى من أوراقه. الريح تخز الوجوه، وجهاً وجهاً... الصحراء مهد ينبعث من كل شيء... الأرض... الرمال... هياكل الأشجار... من شق «ضب» مات من عطشه... تشتعل مساحات السراب تحتلط المراثي «يقف الإنسان في مواجهة الصحراء - الطبيعية في قصة يتيمة، حين لا يبقى في الدائرة الصفراء سوى رجل ضائع وامرأة حبلى، تتسع الصحراء حولهما، وتقرب رائحة الموت، ويخافان أن تأكلهما الشمس، لكن المرأة الحبلى تقاوم قسوة الصحراء، وتخرج طفلها حياً، كما تخرج سمكة من الماء. ومع ذلك، فإن القصة تروى على لسان رجل زائر للصحراء، يرويها لامرأة تستلقي إلى



جانبه فوق السرير بعد أن أفرط في منزله الكبير في الأكل والشرب، وروى حكايته التي لم تهم المرأة، فطلبت منه أن يطفىء النور، لتبدأ حكايتها.

إن الحياة في قصة محمد علوان (الحكاية تبدأ هكذا)<sup>(٤)</sup>، تولد من الموت، فالمرأة الحبلى فيها تحولت إلى نصف جسد مليء بالحليب لطفل جائع طرده الموت إلى الحياة، ليكون الانسان فيها قادرا على مقاومة الموت، حين يتجدد.

والعون في هذه القصة جاء من الخارج، ليؤكد إرادة الحياة، من خلال أناس تملأ وجوههم العافية، كانوا يتسابقون خلف خيولهم. لكن الموت هو الذي يجيء من الخارج، إلى المكان المعزول، عند محمد حسن الحربي، في قصته (هطيل والعفري) التي تنفرد بين القصص الخليجية بتقديم أحداث ترتبط بحياة الصحراء وحدها، فهطيل، الذي لا يتمتع بالجمال وبالفروسية، يحب العفري، أجمل بنات القبيلة واعفهن، وهي تحبه. وحين تستشار، تعلن أنها تريد له ولا تريد غيره. ولأن الفتاة في الصحراء رأيها، يلتقي الحبيبان وعندما حان الوقت ليثبت لها، وللقبيلة، أنه الرجل الفارس، اندفع لرد غزو من قبيلة أخرى، وقتل، وظلت (العفري) تحبه، وأرادت أن يوسعوا قبره لها، فرفضوا، ففتشت عن بقايا سم استعملته لجرب الابل، وحين أرادوا إنقاذها باعطائها سائلا يجعلها تقياً، رفضت وأغلقت فمها بيدها.

إن هذه القصة لا تضع الانسان في مواجهة الصحراء، كسابقتها، ولكنها توجه اهتمامها إلى العلاقات داخل مجتمع البداوة، وهي علاقات تقوم على الصدق واحترام اختيار المرأة، والوفاء من ناحية، كما تقوم على عادات الغزو بين القبائل من ناحية أخرى، لأن أعراس الشباب في استقرار القبيلة، واستقرارها في اضطرابها.

وحين يتغير الزمن، لا يكف هذا الاضطراب عن التواجد، ولكنه يصبح متبادلا بين المدينة والصحراء، لأن العلاقة بينها تتخذ طابعا جديدا، فالمدينة تقتحم الصحراء بكل ثقلها، لأن النفط يخرج منها، فتصبح مكانا للعمل، ويصبح هذا العمل مشوها للصحراء في نظر ابنها. كما أن العلاقة تتخذ اتجاهاين آخرين : الأول هو محاولة القضاء على البداوة عن طريق الاسكان والتحضير، إضافة إلى الارتباط

بنوعية جديدة من العمل، والثاني هو تحول الصحراء إلى مكان للفسحة بالنسبة للمدينة، كنوع من الاحساس بالحنين، بالرغم من انقسام كثير من السهات البدوية عن أبناء المدينة، مما يخلق نوعا من التناقض، قد يسبب الاضطراب.

وعندما يكون الانفصال عن الصحراء ضد قناعة ابنائها، فإن الحنين يكون قويا إلى درجة كبيرة، فيجعل من فصل الربيع حجة للعودة، وهي عودة تمتد طويلا عند (أبو عبدالله) في قصة فهد الدويري (الأفق والخيمة)<sup>(٥)</sup>. وأبو عبدالله كان بدويا «ينتمي إلى قبيلة من هذه القبائل التي تسكن صحراءنا المترامية، يعيش مع أولاده وزوجته مترحلا في الصحراء، حيث وجد الماء والكأ، كأى بدوي آخر. وحين انفجرت الأرض بالذهب الأسود، وبدأ الاستيطان والتحضر، ونشأت المدن، وتيسرت سبل العمل، وتدفقت الثروات، حاول أبناء الشيخ أن يسكنوا المدينة ليعملوا ويطلقوا حياة الترحل. ولكن الشيخ وقف في وجوههم وأصر على البقاء في صحرائه وتثبت بها، وأعاد الأبناء محاولاتهم، ووسطوا من عند أبيهم كي يوافق على سكن المدينة، واستطاعوا بعد جهد أن يقنعوا الشيخ بالموافقة، ولكنه اشترط عليهم أن يقضي ربيع كل عام مع زوجته في البر».

وبالرغم مما اصابه أولاد الشيخ من ثروة إلا أن الحنين ظل يقوده إلى الصحراء. وقد استخدم الكاتب وصف الصحراء في الربيع، استخداما جيدا يجعلها تبدو جميلة، معبرة عن وجهة نظر الشيخ، ففيها «اكتست الأرض بخضرة لا يحدها النظر. انتشرت ازهار البر ذات العبير المنعش، وبدأت الأكيات والرجم الصغيرة كأنها شجرات مزهرة، واهتزّ الشيخ كله، وراح يمضي ربيعا ترقص فيه روحه، منتشية بريح معطرة». لكن هذا الجمال لم يكن قادرا على أن يستمر، فأيام الربيع تقترب من نهايتها، ويوظف الكاتب مرور الزمن هذا، وتغيّر المكان، ليوحى بأن شيئا ما سيئا سيحدث، فقد صار الربيع في أواخر أيامه وعشب البر الذي كان أخضر يانعا بدأ يتحول إلى اللون الأصفر، وسنابل «الصمعاء» التي يهزها النسيم كانت كحقل حنطة ناضج، ولكن أشواكها الآن تنغرز في سيقان السائرين».

وبالرغم من الخلل الذي يחדش الصورة، عندما يشير الكاتب إلى النسيم، ويصف النبات الصحراوي بأنه كحقل حنطة، بما يحمل ذلك من دلالات طيبة في غير مكانها، إلا أن الصورة بكليتها توحي بالألم، وهو ما تنتهي به أحداث القصة، حينما تموت الغالية، زوجة الشيخ، فيرفض أن يغادر صحراءه إلى المدينة التي ودعها وهو يتلفت بين آونة وأخرى، وكأنه يغادر هذه الأبنية الزرية لآخر مرة، كما أن المدينة عادت تودعه، في شخص أصدقائه الذين لا يستطيعون أن يقضوا الصيف في وقدة الصحراء، وهم يرون، خلال زجاج السيارة الخلفي، حمرة الأصيل، تلف خيمته الكبيرة البيضاء، وعن يمينها القبر، يغمرها الصمت.

وقد حققت هذه القصة كثيراً من وظائف وصف المكان، فقدمت وصفا للطبيعة في زمن محدد (الربيع) ووصفا للمكان الانساني داخل هذه الطبيعة (الخيمة) كما أشارت إلى وصف الطبيعة بعد تغير الزمن (اقتراب الصيف) ووظفت ذلك كله في التشخيص، حين اشارت إلى مزاج الشيخ، وعلاقاته بزوجته وبأولاده وبالصحراء التي يحبها والمدينة التي لا يقبلها كمكان، وهي أدانت المدينة، فعلت ذلك من وجهة نظر الشيخ وحده، ومن خلال اختياره، فلم تكن ادانة المدينة عامة، لأن شخصيات أخرى في القصة اختارتمها وقبلت التعايش معها. لكن القصة لم تتوسع في توضيح شخصية البدوي كما فعلت قصة أخرى للكاتب، كانت الصحراء بيئة أحداثها. في قصة (ذات ربيع)<sup>(٦)</sup> التي نظرت إلى الصحراء كمكان للترويح، من وجهة نظر ابن المدينة، في أحلى ربيع مرّ على الصحراء من سنوات، لكن الآلة الحديثة لم تستطع أن تتألف مع الصحراء فخربت السيارة، واحتاج ابن المدينة إلى البدوي لينقذه بوسائله البدائية الباقية. وقد أضافت هذه القصة إلى صورة الصحراء السابقة، مزيداً من التفاصيل، تفيد جو الرعب الذي سيطر على راكبي السيارة عندما توقفت في مكان مقطوع، فاضافة إلى القيظ والليل والجوع، كان هناك الخوف من الأفاعي والضباع والذئاب، وكل ما في الأرض من هوام. كما أضافت تفاصيل في وصف شخصية البدوي من كرم وحمية، ومن قدرة على التصرف من خلال ما هو متاح، حين سُخِّرَ جمل مهيب ليجرّ السيارة عائداً بها إلى المدينة. وجاء الوعي بوظيفة المكان واضحاً في

هذه القصة أيضا، فالليل الذي بدأ يزحف فيها ملاحقا الشمس الهاربة، كان مرافقا لاغماء شخصيتي القصة، وعند الصحو، كان الليل ما يزال يغشى، لكن البدر كان في وسط السماء.

وفي هذه القصة، استطاعت الصحراء، بما تملك من أصالة، أن تمد يدها إلى المدينة لتساعددها، بما تملك من امكانيات، وظلت العلاقة قائمة ومتوازنة إلى حدود التداخل بين البيئتين، وتم التعبير عن ذلك بمشهد الجمل الذي يدخل المدينة وهو يمر سيارة معطلة، وكان في ذلك إشارة إلى أن المدينة لا تستطيع أن تستغني عن البادية.

لكن هذه العلاقة لم تستمر على صفائها في زمن يتحرك، صارت فيه المدينة تأخذ خير الصحراء، في علاقة فوقية عبر عنها محمد عبد الملك في قصته (الرجال الثلاثة)<sup>(٢)</sup> تعبيرا حادا. وهؤلاء الرجال عمال في صحراء ممتدة وطويلة «والأفق الأزرق بلا قرار، كالبحر العميق الهادئ، وحجرة من خشب، وحيدة في العزلة بعيدة في الصمت متأمة، لا تحتضن غير الظل، وصفائح معدنية وقبعات. والحجرة خشبها قديم باهت، أفقدته الشمس لونه فجف مثل الحلق العطشان. . . والصحراء طليقة، والسراب شارد ومتراقص يتألق من كل اتجاه. وكوم الرمل الأصفر، ونباتات برية» وهو وصف يوحي بالظمأ، والظمأ حقيقي لدى أحد العمال، لكن رفيقه يسليانه، حتى يوفرا مالدويم من ماء. وحين تطل سيارة أميركية الصنع كبيرة سوداء اللون، وتنزاح ستارها المزركشة، ليطل وجه امرأة لا يصدقون ما يرون، ويظنونهم وهما، أو مجرد سراب. ولكن المرأة الحقيقية تطلب الماء فتعطى ما بقي منه، وتشربه وتلقي بورقة نقدية، وتمضي، ليبقى العمال الثلاثة حيث هم، تحت رحمة عطش قاتل.

المرأة/ المدينة جاءت إلى الصحراء في سيارة يتناقض شكلها مع المكان، فيوحي بالصراع، والسيارة حين أقبلت، أقبلت بأبهة وخيلاء. داست وجه الرمل الجاف الأصفر، والمرأة كانت خلف ستارة بيضاء موشاة بأزهار صغيرة مطرزة في الأطراف. المرأة - المدينة - السيارة في وضع أقوى، لذلك تأخذ ماء الصحراء وتمضي، تنطلق المركبة الجميلة السوداء، والمرأة الجميلة البيضاء، وتدور الورقة النقدية خلف

العجلات التي اندفعت بسرعة مجنونة .

والقصة تتعامل مع البيئة بوعي ، ابتداء من المكان الطبيعي (الصحراء) إلى الأشياء الدخيلة إلى الأشخاص ، إلى الأشياء التي تدل عليهم (كخواتم الذهب واللؤلؤ والزمرد) وكل ذلك موظف بوعي ، وهدفه أن يشير إلى ما تفعله المدينة المستغلة بالصحراء الطيبة التي تعطي ، حتى على حساب حياتها . وقد كان توظيف الوصف ناجحا في توصيل فكرة التناقض التي تقوم عليها القصة ، كما تعمق ذلك باختيار الألوان ، من الأفق الأزرق ، إلى الرمل الأصفر ، إلى السيارة السوداء ، والستارة الموشاة بالزهور ، إلى المرأة البيضاء ، إلى الرجل الذي يعلو أجفانه غبار سميك .

هذه القصة ألغت الوجود البدوي في الصحراء ، وحصرت الوجود الانساني بالعمال الذين يقضون معظم وقتهم في البئر ، كما حصرت الحضور المدني في سبب وحيد ، هو الحصول على ما يملكه العمال من ماء ، بكل ما في هذه العلاقة من دلالات . فأين ذهب سكان الصحراء اذن؟

في قصته (الدرب)<sup>(٧)</sup> يحيل عبدالله خليفة هذا السؤال إلى سؤال أوسع : هل ظلت الصحراء بالنسبة لمن كان يسكنها مكانا صالحا للعيش ؟ .

وبالرغم من أن القصة لا تركز على الصحراء كمكان ، وإنما تتحدث عن عرق العمال وهم يشقون طريقا فيها ، حتى تصبح أكثر ملاءمة للمستفيد الجديد منها ، إلا أنها توحى في مجملها بالتغير الذي حدث على هذه البيئة الطبيعية ، عندما يشق فيها طريق لا يعرف أحد إلى أين يقود ، فهتّز الأرض تحت الآلات الحديثة ، وترنح التلال وتحاول الصخور أن تصد التوغل ، لكن الطريق يبدأ خطوة ثم يتسع . وشبكات الطرق تتسع في الصحراء باستمرار ، بعضها يقود إلى ملكيات خاصة ، لأناس لم تعد الخيمة تناسبهم في البر ، وبعضها الآخر يقود إلى ملكيات للدولة ، حيث يستخرج النفط . وبذلك تفقد الصحراء خصوصيتها بالنسبة لسكانها ، حين تفقد شرطين يغريانه بأن يبقى فيها : الأول هو العزلة التي انتهت بشبكات الطرق ، فلم

يعد بإمكانه أن يعيش فيها بحريته وطبيعة تقاليده، والثاني هو المشاعية التي انتهت إلى حد كبير، وحلّت الملكية الخاصة والعامة محلها، فلم يعد ساكن الصحراء قادراً على التنقل في أجزائها كما يشاء، ولذلك لم تعد هذه البيئة صحراء التي يحب، والتي تناسب انماط معيشتها، يضاف إلى ذلك ما يقدمه الزمن الجديد من مغريات، مما يشجعه على أن يهجر الصحراء إلى المدينة، أو ما حول المدينة، وهو يحمل معه تقاليد لم يستطع التخلص منها كلياً.

بعض القصص، حين حملت البدوي إلى المدينة، اتخذت من الأمر مادة للسخرية، حتى وأن عدلت ذلك في نهاية القصة، وتكون السخرية حادة، حين ينتقل هذا البدوي إلى مدينة تفاجئه، كما هو الحال في قصة (بدوي في لندن)<sup>(٨)</sup> لأحمد بلال، التي تنتقل فيها جماعات من بني ذبيان وعبس وكلبان إلى المدينة الأوروبية، حيث يقع البدوي في مواقف تثير الضحك، فهو يتدحرج من السلام الكهربائية كالكرة، ويمزق ذلك ملابسه، ثم يسير منكس الرأس كأنه يبحث عن خطواته، ليفاجأ بعد ذلك بكل ما تقع عليه عيناه، لدرجة أنه يرى فتاة غربية عجبية في ملابسها، ويشبهها بنوع من الدجاج الذي يعيش في عمان، ثم يقع في مقلب الزواج من واحدة من هذا النوع، ولا يصحو إلا حين يحسّ بأن تصرفها يخدش جزءاً من تقاليد يحتفظ بها، وهو الشرف، بعد أن تعرض للضرب، بسبب ذلك.

لكن خليل إبراهيم الفزيع في قصته (الشارع المجنون)<sup>(٩)</sup> يحاول أن يخلق نوعاً من الألفة بين البدوي القادم من الصحراء والمدينة، أن المدينة تدهشه، فيحاول أن يقيم علاقة صحيحة معها، ينظر إلى نساء المدينة، فيتذكر نساء الصحراء اللواتي لوحن بشراتهن الشمس، وأحالت الواهن إلى سمرة بات يكرهها. ومع ذلك فهو يخاف المدينة، ويحتمي منها بحزام جلدي يتدلى منه حزام مسدس، لكن الخوف لا يمنعه من الاستمتاع والمقارنة، فالحياة في المدينة جميلة بينما الصحراء صعبة بما فيها من حر وقر وشطف عيش، والناس هناك يموتون حتى يموتوا، بينما هم في المدينة يقيمون حتى يموتوا. لكنه مشدود إلى الصحراء بأكثر من وتد: زوجته التي تعبق منها رائحة الصحراء دائماً. ويمه ووالده وكل رجال قبيلته، وما يمكن أن يقولوا عنه لو قرر الحياة

في المدينة، التي يتذكر شيئاً في الصحراء كلما شاهد شيئاً فيها.

إن المدينة، من وجهة نظر البدوي مدهشة، تستحق أن يتفرج عليها، وأن يسمح لصوت يخرج من داخله بأن يعترف بجملها، فكيف ترى المدينة هذا البدوي، من وجهة نظرها ؟

يقول الأب لطفليه اللذين تركا أباكنهما في المقهى : من لم يصمت منكما فسيأخذه البدوي . وكان البدوي يجلس بمفرده فوق مقعد، وأمامه منضدة وضعت عليها زجاجة مرطبات رغم أن الجو لم يكن حاراً، وكان يرتدي ثوباً بأكمام فضفاضة و(غتره) حمراء ربطها على رأسه بعقال وترك باقيه يتدلى خلفه، وقد سمع ما قاله الأب، ورسم على شفتيه ابتسامة ساذجة وقال : نعم ، سأخذ من لم يصمت منكما وأذهب به إلى الصحراء . ففتح بذلك مجالا للاتصال، كاد الرجل بعده أن يدعوه إلى فنجان قهوة في منزله، بعد أن عرف شيئاً من خصوصياته التي قاربت بينها، كما كان على استعداد لأن يخبره بأنه يرحب بزيارته لمنزله، كلما حضر إلى المدينة . لكن هذا الالتقاء العفوي كان مؤقتاً، فسرعان ما عاد الغضب يسود العلاقة، عندما استمر البدوي في التعليق على امرأتين، كما كان يفعل مع الرجل كل الوقت، ليكتشف أنها زوجته وأخته .

هذه القصة، التي اهتم فيها الكاتب بوصف البدوي، أكثر من اهتمامه بوصف أية شخصية أخرى، توصل إلى شيء يحدد العلاقة، فما دام البدوي متمسكاً بصحرائه مرتبطاً بها، فإن من الصعب عليه أن يقبل المدينة، ومن الصعب على المدينة أن تقبله أيضاً، فالمطلوب هو التحول الكامل الذي حدث لأولاد الشيخ في قصة (الأفق والخيمة) لفهد الدويري، فجعلهم ينفصلون تماماً عن الصحراء ليصبحوا جزءاً من المدينة .

وهذا التحول قد يحدث في المكان، من خلال تغير وظيفته في حياة الإنسان، وقد يحدث للشخصيات من خلال تغير سبل معاشها، وتغير أماكن سكنها، ومن خلال الاحتكاك بالثقافات الأخرى عن طريق التعليم وطرق الاتصال المختلفة .

لكن طبيعة الصحراء المكشوفة، خارج أماكن السكن الحديثة، لا تتغير كثيراً، فالشمس تبقى في مكانها، والرياح تحرك الغبار، والحياة الإنسانية تظل تواجه هذه الظروف، لتلتقطها القصة وتتعامل معها. وهذه الظروف الطبيعية والمناخية موجودة في نسبة كبيرة من القصص الخليجية، وتحتل الشمس مثلاً مساحة واسعة من عناوين هذه القصص، وعناوين المجموعات. وتمر الظروف في القصص كوصف عابر وغير موظف في كثير منها، أو كتأثير في لغة الكتابة، وإن لم يخل الأمر من توظيفها بنجاح في بعض القصص.

إن الطقس حار للغاية في قصة (ظماً ولفح)<sup>(١٠)</sup> لعبد الرضا السجواني، فهو أشبه ما يكون بموقد مشعل، والناس من حوله، والشمس تحاول الوصول إلى كبد السماء لترداد اشتعالها، والرمضاء الملتهبة قد شوت أرجل الأطفال فتعالى صياحهم، كل وجهه فيض من العرق تتساقط قطراته شيئاً فشيئاً وطفل منهم يبحث عن الساقى ليحصل على الماء الذي يطفئ به ظمأ والديه، فيجده باع ماءه كله، وفي لحظة اليأس يجد من يتبرع له بجرة ماء، امتداداً للكرم الصحراوي. والطقس الحار في قصة محمد المر (أيام حارة)<sup>(١١)</sup> يتكرر وصفه عبر ثلاثة أيام تقود الأطفال إلى البحر ليلتدوا، وليفجأوا بجثة قتيل تظل بالنسبة لهم لغزاً. والحر يؤثر على مزاج الشخصيات في قصة (الدرب) لعبدالله خليفة، فيوصلهم إلى التمرد. وهو يؤثر على الصحة في قصة خالد أحمد اليوسف (وجفت الأرض)<sup>(١٢)</sup> كما يمتد تأثيره على البيئة بعد ذلك، فأرض الشارع ترابية والحوانيت فيه متقابلة، والكتل البشرية لا ترحم الأرض، وتضرب بأقدامها، والغبار يتصاعد بفعل هذه الإثارة المتكررة، وشخصية القصة (أبو أحمد) طيب، وهم يتكرمون عليه، لأنه يمدهم بالماء، ولأنه يرش الشوارع بالماء فلا يثور غبارها وتبرد، لكنهم يتعبونه إلى درجة المرض، ولا يسألون عنه إلا حين يغيب يوماً، فتجف الأرض، وتحلو خزاناتهم المعدنية من الماء، فيفكرون بأن يجدوا من يساعده.

وقد لا تكتفي هذه الأجواء بالتأثير على الصحة، ليمتد تأثيرها إلى الحياة ذاتها. ويقدم طالب الرفاعي في قصته (تحت الشمس)<sup>(١٣)</sup>، نموذجاً لتوظيف جو الصحراء



في خلق الحدث داخل القصة، من خلال العامل الذي تقدمت به السن، وظل يحلم بأن يستمر في عمله بقية العام، ليتخرج ابنه من الجامعة ويربحه. لكنه يعلم أن مراقب العمال يفكر بالتخلص منه، بحجة أنه لم يعد منتجاً ليجيء بغيرهد وغير زملائه ممن تقدمت بهم السن، ويقبض عمولته على ذلك. ويصر العامل على أن يظهر قدرته، فيستمر في العمل الشاق، تحت الشمس المحرقة لينتهي ميتاً، بينما يبدو تكشف الشخصيات وسط الشمس، في زحمة المرور، وكأنه موت، في قصة وليد الرقيب (الشمس والأسفلت)<sup>(١٤)</sup>، فهذه الشخصيات تعري ما في داخل نفوسها من زيف، لكنها تعود إلى طبيعتها عندما ينتهي تأثير الحر وتحرك السيارات، ويظل الزيف ذاته ليدو وكأنه كان موتاً مؤقتاً، لأن نوعية هذه الشخصيات قادرة على التكيف.

ويوظف وليد الرقيب عنصراً آخر من عناصر البيئة في قصته (إرادة المعبود في حال أبي جاسم ذي الدخل المحدود)<sup>(١٥)</sup>، وهو عنصر الغبار الكثيف (الطوز) الذي تعرفه البيئة الصحراوية جيداً. وهذا الغبار لا يؤثر على مزاج الشخصيات وحسب، وإنما يوظف في وصف حالتها، وعلاقاتها، كما يوظف أيضاً في التنبؤ بما ستكون عليه هذه الحالة. فأبو جاسم، الذي يجد لنفسه حقاً في بيت من بيوت ذوي الدخل المحدود، يتابع معاملته القديمة، التي يفترض أن دورها حل منذ سنوات، ليكتشف أن أوراقها ضاعت، وأنه بحاجة إلى واسطة لا يملك أن يدفع لها، فيقدم على التقاعد ويقبض مكافأته لهذا الغرض.

لكن المكافأة تضيع، والبيت لا يظهر. ويرافق الغبار تحركات أبي جاسم منذ يبدأ، فهو خفيف حين يكون هناك أمل، وهو يشتد يوماً بعد يوم مع تنامي درجات اليأس، ومع اكتشاف الخلل الذي يعيش في علاقات المجتمع. ونسبة الغبار مرتبطة بالقدرة على الرؤية، وهي موحية بما يحدث في المجتمع، لأنها تعكس صفاءه، والأمل في المستقبل مرتبط بالغبار أيضاً، والتطلع إليه ينبع من سؤال: متى ينقشع هذا الغبار؟ ليصبح توظيف البيئة في هذه القصة من أجود ما وصلت إليه القصة الخليجية، لأنه توظيف مركب. يطال مزاج الشخصية، ويطال تطور الحدث في

القصة، كما يطال حال المجتمع من خلال الرمز، ويطل التطلع إلى المستقبل بعد ذلك، بشكل واع ومحسوب، ومرتبب بالزمن أيضا.

إن الغبار في القصة السابقة، يوحي بغضب الطبيعة الصحراوية على ما يحدث في المدينة، وهو غضب يعبر عن نفسه بالاحتجاج وحسب، لكنه يتصاعد في قصة محمد علي قدس (طريق العودة للمدينة)<sup>(١٦)</sup>، ليحيل الصحراء إلى مصيدة تمارس العنف ضد أبناء المدينة. والقصة شبيهة بقصة فهد الندويري (ذات ربيع) لكن التناقض الذي أصبح حادا بين الصحراء والمدينة مع مرور الزمن، لم يعد يسمح للصحراء بأن تتدخل ايجابيا، فالرحلة الجديدة لصديقين تبدو ممتعة وشيقة، حين تنحدر بهما السيارة إلى طريق صحراوية متعرجة، وتخلف وراءها غبارا كثيفا. لكن الطريق لا تعود معروفة بعد فترة، حين صارت الأرض منبسطة تلملم أطرافها، ولم يبق في السماء سوى حزام ناري يعصب جبين الغرب، وبدأ الخوف. . . . يكشف الفوارق بين الصديقين، خاصة بعد أن غرقت السيارة في بحر من الرمال خلال الليل الذي يتقدم. والقمر الذي ينحسر ضوءه بالظلام الزاحف دون أن يجد الصديقان من معين لهما في الصحراء، كما حدث في القصة السابقة، ألا وحوشها التي شوهدت وجه من ذهب يبحث عن معين، وجعلت الآخر يسقط مغشيا عليه فوق مقود السيارة المتعطلة، لتنفصم علاقة الصحراء بالمدينة، عند هذا الحد، وهو إنفصام تصبح فيه الصحراء مرعبة في تهديدها، فتبدو عند عبدالله باخشوين في قصته (الدنيا قادمة)<sup>(١٧)</sup> «اعصاراً رملياً يرتفع شاهقاً في السماء، ويسير بطيئاً ثم يتسع ويتسع حتى يغطي الجبال، ثم يواصل سيره البطيء، حاملا بين طياته رمال الوادي، ويتشكل من خلالها في اتساع أخذ يكبر ويكبر، حتى كاد يغطي كل ما خلف بطن الوادي من جبال وأشجار وسحب».

هذا الاحساس بقوة الصحراء يأتي من حنين البدوي إليها بعد أن غادرها دون أن تغادره جذورها. فالصحراء، كما تشير قصة خالد أحمد اليوسف (الأزمة وذاكرتي الصحراوية)<sup>(١٨)</sup>، ظلت في ذاكرة من غادرها، وفي حلمه، فالشخصية في القصة، يضطجع - يريد إلقاء الزمن، ليجيء له بدوي أوقف زمنه منذ سنوات طويلة،

يعرض عليه تبادل التكوين وكيفية البقاء، بأن يعيش كل منها زمن الآخر. وبعد أن سار ابن المدينة بين السراب ولهب السموم يحفف قناته الحنجرية، فيكاد يشارف على الهلاك، وجد الماء وارتوى، والأكل وشبع، وأصبح زمنه دون زمن إسمه الصحراء، حتى صار هو نفسه صحراء سمراء. وحين عاد إليه الرجل الذي تبادل معه زمنه، لم يفهم لغته، ورفض أن يعيد إليه ذاكرته وأيامه «بتوحشها وتخلفها وسقوط أفكارها بكل ما فيها» لأنه يرفض الزمن الآخر، وهدده بأن يصرخ منادياً نداء النجدة للقطعان الصحراوية، لكن الرجل الأول كان مطمئناً إلى أن هذه القطعان ستعرفه قبل أن تفعل أي شيء.

وحين يحدث العكس، ويدخل رجل الصحراء المدينة، باحثاً عن صحراوي مثله، جذبت المدينة، وطلب منه ألا يعود إلا به تحيره المدينة وتتعبه في قصة حسين علي حسين «زائر المدينة»<sup>(١٩)</sup>، لأنها لا تعرف عليه باعتباره غريباً، وهي لا تحب الغرباء، لكن خوفه من أن يصبح أضحوكة إذا عاد فاشلاً جعله يصر على البحث وسط ما يبدو أمامه وكأنه متاهة، وحين يكاد يصل، يكتشف أن الصحراوي الذي جاء يبحث عنه (وهو أخوه) كان ساكناً في المدينة. . . ومات منذ شهور، وبذلك تصبح العلاقة مرفوضة من طرفيها، فالصحراء تقتل ابن المدينة، والمدينة تقتل ابن الصحراء، لكن العلاقة لا تستطيع أن تنتهي واقعياً، لأن الصحراء تبقى اختياراً للصحراوي، وتبقى أيضاً في ذاكرة ابن المدينة لا تموت.

فما الذي يجعل لهذه البيئة كل هذه القوة ؟

إن ما حدث واقعياً هو الانقطاع الفجائي عن ثقافة مستمرة لزمن طويل، والقفز بسرعة إلى ثقافة مختلفة، حملت معها الكثير من (الشور) التي لا يستطيع البدوي البسيط أن يحتملها وهي تواجه ما تعود عليه. لكن القصة القصيرة لم تستطع أن تجيب على السؤال، فهي بالرغم من رصد لها لشور المدينة من خلال العلاقات المستجدة فيها، لم تشر بوضوح إلى ما يزكي العلاقات في البيئة الصحراوية، فهذه القصص نادراً ما تركز على العلاقات الصحراوية - المفهومة ثقافياً - ربما لأن

معظم كتاب القصة - وهم من جيل ما بعد النفط في الغالب - لم يعايشوا هذه العلاقات معايشة تمكنهم من تصويرها إلى درجة التفضيل على العلاقات الجديدة، ولذلك اكتفوا بإدانة علاقة المدينة، والتطلع إلى الماضي من خلال ما سمعوه عنه بشكل رومانسي، غير قادر على خدمة علاقات هذا الماضي بأي شكل .

مع ذلك، حاولت قصص قليلة أن تشير إلى هذه العلاقات، من خلال بعض تفاصيلها الموحية . ففي قصة (هيطل والعفري) يقدم محمد حسن الحربي نوعين من العلاقات، الأول يتعلق بما يسود من إنسجام داخل القبيلة، يسمح للفتاة بأن تختار زوجها، دون أن يغضب ذلك أبناء عمومته الطامعين بجماها، والثاني يتعلق بعادة الغزو في الحياة الصحراوية، والتي تطيح بالزوج الحبيب بشكل مجاني، لكنه يكشف وفاء زوجته التي ترفض أن تعيش بعده . فالحب والغزو والوفاء والشجاعة هي السمات التي تبرزها هذه القصة في البيئة الصحراوية، لكنها صفات لا تظل على ثباتها مع دخول العناصر الجديدة في الحياة، وعلى رأسها المادة، خاصة عندما تصبح الحياة الصحراوية على حافة المدينة . فالفتاة في قصة ليلى العثمان (من ملف امرأة)<sup>(٢٠)</sup> تباع لرجل مسن بثمان «ألف دينار ومئة رأس غنم وعشرون ناقة» لا يبقى منها لها شيء، سوى أن تنام إلى جانب الرجل المهترئ المتراكم قربها، بينما يرتاح والدها في الجانب الآخر من هذا البون الشاسع الصحراوي على زند أمها، ويرضع حليب النعاج، وتفرح أمها كل شهر بمولود جديد تفرزه أرحام النوق، والفتاة منفية في «عشة» كل ما فيها يأكلها ويمسخها، وهي تستمع إلى ما يجري في «عشة» جارتها التي يملأها زوجها الشاب حبا كل ليلة، وتتطلع إلى الشاب الأسود العينين الفارع الطول في «العشة» المقابلة، وتحلم بأن يضمها إليه لتنتشي، وتحلم بأن تتخلص من المسخ ذي الأسنان الصناعية الذي بيعت إليه، والذي تشبهه بالنخلة العاقر التي تجتث من جذورها، فتقودها مجموعة هذه التقابلات إلى أن تجتث رأسه بالقدم، لتشير هذه القصة إلى أن ما طرأ على المجتمع الصحراوي بسبب العنصر الغريب الذي دخل عليه، لم يكتف بتسويه العلاقات، داخله، ولكنه أوصلها إلى نوع جديد من الجريمة لم يكن يعرفها من قبل، وأن عرف غيرها مما لم تشر إليه القصص بوضوح . كما تؤكد هذه القصة،

وما سبقها، تداخل المجتمعات البدوية بالحضرية، في الزمن الذي كتبت فيه القصص الخليجية، وهو زمن قريب وزمن مؤثر أيضاً، سبق أن أشرنا إلى أنه يظل حاضراً في القصة عند كتابتها، ويظل يفرض مقولاته.

مع ذلك، يمكن القول أن القصة الخليجية لم تعط الصحراء حقها من الاهتمام كبيئة واسعة الحضور، ومؤثرة، وكمجتمع له علاقته الخاصة، كما أعطت غيرها من عناصر البيئة الأخرى، كالقرية والمدينة الصغيرة، والبحر، والمدينة الكبيرة بعد ذلك، ربما لأن الذين اتجهوا إلى كتابة القصة القصيرة هم من أبناء المدينة - أو الريف في بعض المناطق - أو من الذين هجروا البادية في وقت مبكر، فلم تستطع ذاكرتهم أن تعي العلاقات فيها، لكن هذا لا ينفي أن القصص القليلة التي وظفت الصحراء كبيئة، عبرت عن كثير من سبل توظيف البيئة في القصة، فكان هناك وصف للصحراء، بكل مكوناتها، وكان هناك توظيف للصحراء في التشخيص، وفي بناء العلاقات، وفي تطور الأحداث وفي التنبؤ بها أيضاً، مما يوحي بأن الذين اختاروا هذه البيئة كخلفية لقصصهم، كانوا واعين لمعطياتها بشكل جيد.

## هوامش

- (١) محمد علوان، الحكاية تبدأ هكذا، (قصة اللعبة)، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ١٩٨٣، ص ٧.
- (٢) محمد حسن الحربي، الخروج على وشم القبيلة، (قصة هطيل والعفري) دار الحكمة للنشر، بيروت، ١٩٨١ ص ٥٦.
- (٣) محمد حسن الحربي، المصدر السابق، (قصة عصافير الشتاء)، ص ١١.
- (٤) محمد علوان، مصدر سابق، ص ٨٨.
- (٥) فهد الدويري، الأفق والحيمة، مجلة العربي، الكويت، يونيو ١٩٨٢.
- (٦) فهد الدويري، ذات ربيع، مجلة البيان، الكويت، ديسمبر ١٩٨٢.
- (٧) محمد عبد الملك، السياج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت ١٩٨٢ ص ٢٥.
- (٨) عبدالله خليفة، يوم قانظ، المكتبة الوطنية، البحرين ١٩٨٥، ص ٦.
- (٩) أحمد بلال، وأخرجت الأرض، مطابع العقيدة، روي، عمان ١٩٨٥ ص ٣٥.



## القسم الثالث

- ١ -

المناطق الصحراوية هي التي تفرض حياة التنقل على سكانها بحثاً عن الماء والكلأ، لكن الحياة في مناطق يكثر فيها الماء، وتتوفر المراعي، تتجه إلى الاستقرار. وفي مثل هذه المناطق تنشأ القرى، وتعتمد في حياتها على أمرين: تربية الماشية، والزراعة، إذا توفرت الأرض الخصبة.

وفي منطقة الخليج العربي يمكن التعرف، قبل مرحلة النفط، على ثلاثة أنواع من المناطق التي تصلح لنشوء القرى: الأولى هي المناطق الزراعية الخصبة التي تقع في السهول والجبال، وتصلح تربتها للزراعة، بسبب خصوبتها وتوفر المياه فيها، خاصة مياه الأمطار. والثانية هي مناطق الواحات في الصحارى حيث تتوفر المياه الجوفية، أما الثالثة فتكون على ساحل البحر، ولا يكون التجمع فيها بالضرورة زراعياً، وإنما يكون في أساسه موقع انطلاق إلى البحر، وانتظار لمواسمه. وكل منطقة من هذه المناطق تتشكل فيها القرى (أو المدن الصغيرة) وهي تحمل خصوصياتها التي تقرّبها من حياة البداوة، أو تبعدّها عنها. وتتشكل العلاقات داخل هذه القرى من خلال الارتباط بالبيئة، وبسبب سبل الحياة فيها، إضافة إلى التأثيرات التي تخلقها الأحداث الطبيعية والأحوال الجوية وأحوال البحر، ووسائل الاتصال بالتجمعات السكانية الأخرى، التي تساعد على العزلة أو تحد منها، فتؤثر في التغير الاجتماعي، سلباً أو إيجاباً.

وقد اتخذت القصة القصيرة من القرية بيئة لها في كثير من كتابات الخليج العربي، خاصة في المناطق التي تتواجد فيها القرى بشكل مكثف، مثل السعودية وعمان، كما اتسع استخدام هذه البيئة بالنسبة للمدن الصغيرة على البحر في بلدان الخليج كلها.

وتكون القرية بيئة في القصة، من حيث اختيارها كمكان للأحداث، ومن حيث وصفها، بما تضمه من نباتات وأشجار وحيوانات رعي، إضافة إلى ما يمر بها

أحوال طبيعية، كالمطر والعواصف والجفاف، وأثر كل ذلك على حياة الإنسان وعلى علاقاته، وانعكاس ذلك على لغة القصة ذاتها، التي تبتعد عن التغيرات المتأثرة بالصحراء وهي تتحدث عن القرية، لتأخذ تعبيراتها من طبيعة القرية ذاتها، من حقولها وأعشابها الخضراء، إلى حشائشها البرية التي ترعى فيها الأغنام، إلى زخات المطر التي تروي الأرض البكر، فتعطي ثمارها حال بذر البذور وتعهدها بالسماح.

وقد تنوع التعبير عن القرية في القصة الخليجية التي تتناولها، بتنوع القرى ذاتها، فاهتمت بعض القصص بالقرى الزراعية، بينما اهتمت قصص أخرى بالقرى الصحراوية وركزت قصص ثالثة على القرى الساحلية، أو المدن الصغيرة المرتبطة بالبحر على وجه التحديد.

وتستطيع قصة مريم محمد الغامدي (الغنم والسيل يا مهرة)<sup>(١)</sup> أن تقدم صورة موضوعية للقرية الزراعية، شكلا وحياة. فالقرية تنام في حضن الجبل. والمطر شلال فرح دائم يغمر حقولها، ويتجمع الزائد منه في سيل يجري عنيقا وخفيفا. والحقول خضراء، والطيور تنقر حبات العنب والمشمش والرمان، وتمارس الحب والدفء في أعشابها، والصفادع تختبئ في جحورها، «تسخن» حناجرها لحفلات السمر الليلية بعد انتهاء معزوفة المطر. أما الإنسان، فهو يعمل، والمرأة هي التي تعمل على وجه الخصوص؛ فهي تعمل في الحقل، وتحمل محصوله على ظهرها، وتحمل قربة الماء التي تملأها من البئر، رغم خوفها من السيل، وتعاني، لدرجة أنها تلد وسط الحقل، تحت المطر، وهي تجمع الأعشاب حتى تطعم حيوانات المنزل التي لم تخرج إلى المرعى بسبب المطر.

وتركز القصة بقوة على واقع المرأة وقوتها أيضا، وتستفيد كثيرا من المطر وهي توحى بالخصب، وتشرف بشجاعة على ميلاد جديد، مع لحظات برق خاطفة وبرد شديد القسوة، تعمق ذلك كله حالة حب، تتمنى فيها المرأة أن يحمل عنها الرجل الذي تحبه قربتها الثقيلة، ولا يعتبر ذلك عارا.

ويؤكد حسين علي حسين واقع المرأة، وصورة القرية، في قصته (الطين



الغروي<sup>(٢)</sup> وهو طين غامق اللون، تموج به أرض الحقل، وتمتلىء برائحته، قبل أيام من تشقق الأرض، وتكاثر العصافير، وبدء البراعم في البزوغ. والطين له رائحة فواحة، وتعامل ساق الفتاة التي تغوص فيه، فتحس بخدر لذيق يوحى بمحبة وكأنها ترتبط برحم الأرض، لتشم رائحة النعناع التي تجعلها فرحة تقفز إلى حضنها القابع وسط تل الأشجار المحروس من السماء الهابطة وثيدا كأنها أم.

والاحساس بالطمأنينة يستمر، مع وصف المنزل الذي تعيش فيه الفتاة مع والدتها، فرغم أنه منزل فقير، إلا أن كل شيء فيه حميم، والصبية «مهرة» لم تلمع زجاجة القنديل، لأن في داخلها فرحا يضيء، وهو فرح مرتبط بما هو قادم، عندما تعود والدتها من المدينة، وهي تحمل عقدا من الزواج اللامع كمياء البركة لحظة انعكاس قرص الشمس عليها، تضعه على صدرها البكر الجياش، بدلا من العقد الطويل المطفي، لأن كل أدوات المنزل سوف تتغير، ايدانا بتغير جديد في حياة «مهرة» يضع فيه الحبيب رأسه على صدرها، لتحس بأن المزرعة صارت صغيرة كعلبة الكبريت، على ما في نفسها من فرح.

والفرح هذا تخلقه المرأة في القرية: إنها تعمل وتزرع شجرات الليمون والبرسيم والنعناع، وتربي الأغنام، بينما يتفرغ الرجل لبيع المحصول، ولأنها تفعل، فإنها تختار حياتها، حينما يطلب «مهرة» من لا تحب، مغريا أمها باراحتها من العذاب، تقول له (لا!!) بآثرة كالسيف، بينما توافق على رجل تحبه ابنتها، وتذهب إلى المدينة لشراء العقد والسحارة وطقم النحاس والصحون الملونة، استعدادا لليلة الكبيرة. فتفرح «مهرة» ويزداد فرحها مع الانتظار، وتقفز كالطلقة من على الحصيرة وتلملم نفسها، وتجلس وتدقق في جنبات الحجرة وهي تتذكر شجاعة أمها، وتتطلع إلى زغرودة، تجعلها تقبل الطمي وأشجار النعناع والليمون.

لكن العلاقات في القصتين السابقتين لا توحيان بالكثير من التعقيد، لأن القصتين ركزتا على وضع المرأة الذي يسمح لها بالقرار، دون الإشارة إلى أطراف أخرى قد ينشأ الصراع معها حول هذا الوضع، وخاصة داخل العائلة التي تحكمها تقاليد محددة.

في قصته (شوب النبق)<sup>(٣)</sup>، لمس محمود الخصبي موضوع العلاقات هذه، ليؤكد قدرة المرأة على أن تكون صاحبة رأي في حياتها، ومهد لذلك بمجموعة من الظروف المبررة، فقدم صورة ناجحة للقرية بكاملها، وهي قرية زراعية، تقع «على منحدر جبل شاهق» تحيط بها بساتين النخيل وأشجار اللوز والرمان، وشجيرات الحنا والورود والرياحين «وهي لا تبعد عن أكبر المدن إلا أميالا قليلة، ويعيش فيها الناس أمسيات جميلة»، حين تأخذ الورود والرياحين وأعواد البرسيم ذلك الشكل الأخضر الجذاب، الذي يساعد على اذكاء الحب وسط طبيعة خلابة تعطي من لذة الحياة ما تعجز عنه المادة.

هذا الوصف لبيئة القصة - على بساطته - يمكنه أن يوحي بأن أحداثا سعيدة هي التي ستقع، مما يشير إلى توظيف وصف الطبيعة بشكل واع في هذه القصة التي تجعل الطبيعة الجميلة صورة للحب الجميل، تسمح له بأن يثمر، لأنه ولد في اطارها. كما أن القصة تخطو خطوة أوسع في هذا التوظيف، حينما تعرض للحياة التي تتغير داخل القرية، عبر عامل الزمن، وتقف مع التحولات الايجابية التي تحدث، متناسقة مع تحولات الطبيعة أيضا.

إن (بلقيس) هي صغرى بنات سديد بن علي المخباري، وهي الوحيدة التي ولدت في زمن القصة الخاص، وبولادتها بدأت القصة، لأن والدها أحبها كثيرا، ورعاها وسمح لها بأن تحتلم القرآن، لتصبح مختلفة عن أخواتها وعن بنات القرية، ولذلك حين وقعت في الحب، كان بدهيا أن يصبح مصيرها مختلفا، إلى الحد الذي يجعل والدها يحطم تقاليد القرية التي لا تسمح بزواج البنت الصغرى قبل من هي أكبر منها من أخواتها. وهو يقوم بهذا «التمرد» بعد أن يوظف التقاليد في إبعاد خاطب البنت، غير الذي تحبه، وحين يسألها في ذلك، تضح شرطين للقبول: الأول هو موافقة الأسرة كلها، والثاني هو أن تتزوج من تحب.

وقد استفاد الكاتب من الطبيعة الجميلة في القرية، لاعطاء صورة بريئة للحب من ناحية، وللتنبؤ بنجاح هذا الحب، من ناحية أخرى، حين جعل البدر يتوسط

المزرعة، ويرسل أشعته الفضية الناصعة، لتطاردا ما يتبقى من فلول خيوط الشمس الباهتة، عندما يلتقي الحبيبان الطاهران النقيان . . . (ومعهما) . . . تلك الشجرة التي أورت وأزهرت حنا جميلة أصيلة طاهرة طهر ذلك الحب البريء الجميل .

ولا نستطيع القول أن القصة هذه متميزة فنيا، لأن عملية السرد فيها ليست قوية، كما أن اللغة لا تملك قدرة تعبيرية عالية، لكن وضع شخصيات القصة وأحداثها في إطار بيئي صحيح، ومألوف، هو أبرز ما فيها، لأنه توصل من خلالها إلى نتائج إيجابية. كما أن امتداد زمن القصة، من لحظة ولادة الفتاة إلى وقت زواجها، سمح برصد التحولات التي طالت المجتمع في القرية في ثلاثة عناصر محددة: الأول هو الانفتاح الجزئي على تعليم البنت لاستكمال شخصيتها، والثاني هو السماح لها باختيار الزوج، والثالث هو تخطيط تقليد ثابت لا يسمح بتجاوز الدور في الزواج بين الأخوات. وهذه التحولات مبررة داخل القصة - برغم ضعف بنائها - بسبب قرب القرية من المدينة الكبيرة، ولأن عامل العلم، الذي حصل عليه الحبيب في الخارج، صار عامل ترجيح لقبوله، وبذلك نظرت هذه القصة إلى تعلم الفتاة وإلى التعلم في الخارج - بالنسبة للشباب على الأقل - نظرة مستقبلية، بعكس كثير من القصص التي صورت علاقة القرية بما هو خارجها، أو بما هو جديد فيها فرفضت ذلك، كما هو الحال في قصص احسان صادق سعيد، التي تقف موقف الرفض للحضارة. فهو في قصة (كلا . . . لن أساوم)<sup>(٤)</sup>، يجعل الشاب الذي سافر إلى أوروبا من أجل العلم، يرمي بأحلامه «البالية» عرض الحائط، ويقرر العودة إلى الوطن هربا من شرور الحضارة. كما أن شابا آخر، أنهى المرحلة المتوسطة فقط، يرفض العلم، في قصة (الهدف الكبير)<sup>(٥)</sup>، ويحاول أن يقنع عمه برفض ذلك لأنائه، خوفا على آخرتهم منه، وهو ما لم تفعله قصة (شوب النبق)، التي لم تقدم للقرية صورة تبدو مهددة.

لكن هذه القصة لم تتعرض بشكل واضح للتأثير الخارجي على القرية، مع امتداد المدينة، وبذلك كانت علاقة أبنائها بها طبيعية، بينما أصبح التهديد الذي تتعرض له القرية في قصة محمد علي الشيخ (فلاح ونعيمة)<sup>(٦)</sup> يستلزم تعبيرا عن

ارتباط الانسان بالقرية، من خلال ارتباطه بالأرض فيها.

إن قديمي (أبو فلاح) في القصة تنغرزان في طين الأرض، ولا تريدان أن تهترأ حتى وإن ترنح صاحبهما كفسر شجرة هزيلة في يد الرياح، خوفا من الرحيل عن القرية، لأن ارتباطه بالأرض هو ارتباط حياة دائمة، لا ارتباط مؤقت، فسبل الحياة تولد من الأرض، والقلب يعيش كل ما ينتمي إليها من شجر ومطر وأزقة وأسواق وعلاقات، وحتى من عزلة تجعلها بعيدة عن التأثير بما تحمله رياح المدينة من جديد. وهذه العلاقة الحميمة كانت سببا في اهتزاز (أبو فلاح) وهو يرى أهل القرية يهجرونها بالتدرج، بعد أن تقدمت إليها المدينة بقوة، لتمسح بصماتها، وتخطف أولادها، وتحيل أكوأخها إلى مدافن لحياة أهلها الذين أصبحوا كالورقة تلعب بها الرياح. لكنه ظل مصرا، رغم التضحية الكبيرة التي يدفعها ثمنا لهذا الاصرار وهي التضحية بحب ابنة عمه (نعيمة)، التي تفكر بالرحيل، بينما يستمر هو في اقتلاع النباتات المتطفلة وزرع نخلتين يعلق عليهما حلمه الكبير.

كان ما يربط (أبو فلاح) بقرية أعمق من أن يستطيع التخلي عنه. أنه تاريخ، ووصايا أجداد، وعير حقول، وبقرة، وكوخ يترصد نهاية العمر. أما (نعيمة) المزمعة على الرحيل، فهي فوق السحاب، ورجلاه مغروستان في الرمل، وهو يطوف في أرجاء قريته، ويؤكد تمسكه بها.

وكما كان الحال في قصص الصحراء، أول زمان التغير، ينهي الكاتب قصته لصالح القرية، حين يمتد نداء (نعيمة) في مجاهل الصمت، فيمد إليها خطاه الطويلة، ويسمع وتسمع: إذا رحلنا، فمن يغرس الزرع هنا ويعتني به؟ ومن يغسل الوحشة من ظهور الجبال، ويطون الأودية، ومن يبدد سحب الظلام التي تحاصر الأكوأخ، سوى اشراقة الشمس واطلالة القمر؟

وفي هذه الخطوة تطور في علاقات الرجل بالمرأة داخل القرية، فقد بدأ التعاون بينما كانت المرأة من قبل تقوم بالعمل كله.

تبدو القرية في القصص السابقة وكأن الأحلام تتحقق فيها، فهي جميلة كوصف، صراعاتها بسيطة، تنتهي نهايات سعيدة، يلتقي فيها الأحبة ويفرحون. لكن هذا يشكل جزءا من الصورة التي قدمتها القصة القصيرة الخليجية للقرية - زراعية كانت أو على حافة الصحراء - لأن الجزء الآخر من الصورة لا يسهل النظر إليه هذه النظرة الرومانسية. فالقرية ليست مزهرة كل الوقت، والنسائم فيها تحمل عطر حقولها المزهرة إلى أنفاس الناس، لأن الصباح قد يكون رماديا في ذات يوم، لكن السماء لا تمنح المطر، فتتهدل الأزرع الرطبة الخضراء، تتفصد من شرايينها الحياة، وتحففها الرياح، فتقف شاحبة، وتغد خناجر جافة ومحرقة إذا حل الجفاف، كما في قصة عبدالعزيز مشري (السماء والحناجر محترقة)<sup>(٧)</sup> كما أن السماء قد تبكي وتعمل، بينما تترزح الأشجار تحت وطأة الرياح العاتية وهي تئن وتتقصص من شدة العاصفة العاتية، كما في قصة أحمد بلال (جرمة تحت الماء)<sup>(٨)</sup> إلى الحد الذي يتحول فيه المطر إلى سيل عارم، يوقف السيارة، ويجرف صاحبها معه، كما سبق أن جرف السيل إحدى فتيات القرية في قصة (الغنم والسيل يا مهرة)، أو يلف الشتاء كل ما تراه العين بالضباب، فتكاد الحياة تتجمد، وتسرح البنت الراعية بقطيعها، ولا تعود إلى البيت، لأن الصواعق جاءت على أشياء كثيرة فأهلكت أصلها، كما في قصة عبدالعزيز مشري (الحجر)<sup>(٩)</sup>.

وليست الطبيعة وحدها هي التي يمكن أن تكون قاسية تجاه القرية، ولكن العلاقات فيها لا تتسم بالبساطة دائما، وإنما تميل إلى الصراع الذي عبرت عنه القصة الخليجية بوضوح، سواء كان صراعا مع التقاليد، أو صراعا بين الناس في القرية.

في قصتها (الثأر)<sup>(١٠)</sup> تلمس مريم حسين إحدى العادات السلبية التي تعيش في مجتمع القرية، حين تجعل الأم تشحن ولدها الوحيد على عمه، متهمه بإياه بقتل زوجها، حسدا، لأنه كان أغنى منه وأكثر وجاهة. لكن قناعة الولد تهتز وهو يكبر، ويسمح من الناس أن وفاة والده كانت حادثا خلال الصيد، غير مقصود فجع به

عمه، فرحل عن القرية ولم يعد. ومع وفاة الأم التي تشحن، وازدياد الوعي لدى الولد، بالتعليم، قرر أن يواجه الحقيقة، فمضى إلى زيارة عمه وهو يحمل شوقا إلى التعرف به وبعائلته، ومسدسا من أجل الثأر ليكتشف أن أمه لم تقبل الحق، وأن الحب موجود في بيت عمه، متمثلا بابنته التي فرحت به واحتضنت غربته.

لكن المواجهة لا تكون دائما وسيلة لحل مشاكل الواقع في القرية، لأن الهروب من الصراع قد يكون إحدى الوسائل، وفي قصته (الوحد)<sup>(١١)</sup> سجل عبدالله على خليفة مثل هذا الموقف عن قرية نائمة في أحضان الجهل والمرض، أزقتها الموحلة كنفس بشرها، والخفاش لا يتعثر في نهارها، وسكانها جهلاء بسطاء، يهرب المدرس من مشاكلهم، حين يطلبون منه أن يكتب لهم عريضة ضد الكلاب الذين يمتصون دمهم، ومع هذا، يريدون طردهم من منازلهم، كالغنم التي يشربون حليبها ثم يسلخونها. وقد لجأ هؤلاء إلى المدرس، بعد أن سجن زميله الذي كان يساعدهم فأحس بأنهم يريدون القاءه في المصيدة، وتهرب، لكن شيئا لرجا ظل يرتفع في صدره، ويزداد، وتنبعث منه رائحة كريهة، وهو يرى نفسه يتظاهر بالوطنية داخل المسرح.

ويلجأ القروي إلى الفعل في قصة خليفة العريفي (سيرة الجوع والصمت)<sup>(١٢)</sup> حين يكتشف أن أحدا لا يريد أن يعينه، وأن أصحاب القضية - مثله - لا يحركون تجاه واقعهم ساكنا، رغم أن ما يجري يطال كل من في القرية، فهناك مَلاك يريد أن يشتري الأرض، ولذلك يقطع الماء عنها، ويترك النخيل تموت عطشا مما يهدد الناس بالموت جوعا، ومع ذلك، فإنهم يواجهون الموقف بضعف، و ينتظرون الحل على يدي الشيخ الذي يخدمهم لصالح سيده، باستثناء جماعة تعارض، لكنها تختلف على الوسيلة، وتغادر مكان اجتماعها في صمت جنائزي، بينما ينقطع الماء عن فلاح بعد الآخر، ويموت الزرع، وتموت الشتائل، وتنبح الكلاب من بعيد تودع الشمس الغاربة خلف خطوط الأفق البعيد.

باندفاع، تحترق شخصية القصة المركزية القرية، وهي تشاهد جموع الفلاحين

يعودون إلى أكوأخهم، يحملون حزم البرسيم، وعلى أكتافهم الصلبة ترقد الفؤوس القديمة، ومسيرتهم صامتة، كأنهم يسرون خلف ميت، والحمير تسير بجانبهم محملة بالعلف الجاف. ثم تتابع الشخصية سيرها بين البيوت الطينية المتهالكة ورائحة احتراق السماد في الحقول تسرب إلى أنفها، وهي ترى المصابيح الزيتية الخافتة وتسمع الأطفال يشكون من البرد والجوع، ومن ظلم ابن الشيخ، وتسمع صوتا يعلن عن موت بقرة، وتهمة توجه إلى الشيخ بأنه ذبحها، ثم صوت نواح وكل ذلك يجعل الشاب (الشخصية) يسرع نحو كوخه، والسؤال يلح عليه: ما العمل؟

لقد خلقت مجموعة العوامل هذه حافزا عند الشاب إلى الفعل فحمل سكيناً، وتسلل إلى الخارج فلفحت وجهه رطوبة لزجة ممتزجة برائحة السماد المحترق ورائحة بول الحمير وروث البقر. وكانت السماء سوداء، لا نجوم فيها ولا قمر، والبيوت تسبح في السكون والظلام، والبيت الكبير المبني بالأسمنت المسلح يطل، بجداره المرتفع، وبابه الحديدي.

والقصة توحى بفشل شخصيتها المركزية، قبل أن توصل إلى هذا الفشل، فهو من ناحية، يقدم على الفعل وحده، وتكون أدواته أصغر من أدوات الحماية في البيت الكبير، كما أن وصف البيئة يوحي بأن الفعل سيفشل، وهذا ما يحدث في النهاية فعلاً.

وما يحدث في قصة محمد عبدالملك (الشيخ الذي يضحك)<sup>(١٣)</sup>، قريب من ذلك، فأرض القرية تسرق أمام أعين الناس جميعاً، والحاج ينظر في وجه كل فلاح تسرق أرضه وهو يقول له: الله بالخير، ثم يضحك، رغم أنه معروف بحب الأرض، وباتهام كل من يبيعها بغضب الله والأجداد. وقد توقعوا أن يبكي أمام سرقة الأرض وأن يموت من الغصة إذا سرقوا أرضه. ولكنه اكتفى بالضحك. بينما شرب الفلاحون الحزن، ومضوا بمناجلهم أجراء لدى من اشترى الأرض، وصار جنون الحاج حديثهم بعد حديث السرقة، لأنه كان أغرب حدث شهدته القرية منذ ولدت.

لكن الشيخ استطاع أن يخلق في القرية حدثاً جديداً، لا ينسيها الأحداث السابقة وحسب، ولكنه يجعلها تتعاطف معه، لدرجة أنها تنقلب من سافلها إلى عاليها. فيتراكم الناس إلى الجنوب والشمال. وتهب عاصفة على الغرب، فيتساقط الرطب وأوراق الشجر، وتهلل النسوة، ويزغردن، ويغنين: إنه رجل، لأن الحاج ضحك كالعادة في المزرعة، وقال للباش: الله بالخير، وغضب الباش، وحاول صفع الحاج، فبادره بضربة قاتلة بالمنجل.

وحين مر الحاج الكبير بالناس وهو يؤكد أن الباش لن يحتاج إلا الخمسة أقدام من الأرض، وأنه سيذهب إلى الله خالي اليدين، وألقى تحيته: الله بالخير، رد الناس جميعاً عليه، ولم يكونوا من قبل يفعلون. واستمر في ضحكهم، وكانت صفحة السماء أمامه تبدو حمراء كاللهب، وكانت وجوه الفلاحين مشرقة كالشمس، وكانت ابتسامة رضى كالهلال في السماء، والمناجل في أيديهم تصعد وجوههم جميعاً.

### - ٣ -

والصراعات في البيئة القروية ليست بين الفلاح والطبيعة، أو صاحب الأرض والاقطاعي وحسب، ولكنها قد تكون داخل المجتمع أيضاً، بتقاليد الثابتة من ناحية، وبالعلاقة الرجل بالمرأة فيه من ناحية أخرى ثم بعلاقة هذا المجتمع - والبيئة ككل - بما هو خارجها وبخاصة في علاقتها بالمدينة.

والتقاليد غالباً ما يقع ضميمها على المرأة، وهي في قصة سليمان الخليلي (هي التي تجوب الشوارع)<sup>(١٤)</sup> امرأة تفقد السند، لأن والدها ميت، وحينئذ تحب تتعرض لنوع من المؤامرة التي تكاد تودي بحياتها، كما حدث في القرية من قبل.

قرية (النقرة) الكويتية، في بدء تكونها هي مكان الحدث، وهي قرية مسالكتها شبيهة بسبائك الذهب بعد أن يحجب المطر، تتلوى بين البيوت القليلة، ثم تنطلق في مساحات شاسعة، وترتمي تحت آفاق بعيدة، هي الصحراء. وهي مكونة من حارات بيوتها متلاصقة، وكل من فيها معروف، وتشكل الصبايا نسبة كبيرة من سكانها،



لكن الخروج من المنازل ممنوع عليهن ، حتى للضرورة . وعندما يطل وجه غريب على مسالك الحارة تراقبه العيون ، وتربط اطلالته المتكررة بأمنية اليتيمة التي تعيش مع أمها وأختها وأخيها ، والتي تجرؤ على الخروج ، في مشية راكضة ، كمشية الحمام ، لأنها ، مثل غيرها من النساء ، ما أن تضع قدمها على الطريق ، حتى تشعر بتلك القشعريرة اللذيذة التي يحسها المرء في أول لحظة يدخل فيها الماء .

لكن القرية ، بمجتمعها الأبوي الذي يسيطر فيه الرجال ، تحول الأمر إلى قضية تشغل الرجال ، فيهددون بالعقاب الكبير ، لولا أن جيلا جديدا تخطاهم يحمي هذا الحب الوليد ، بالحيلة ، ويحمي سكان البيت من خطر اخلائه .

لكن المرأة لا تستطيع أن تجد مثل هذه الحماية في كل وقت ، لأن تقاليد المجتمع تكون أقوى . وفي قصة العزيز مشري (اليوم الثالث)<sup>(١٥)</sup> ، صورة لما يمكن أن يفعله مجتمع القرية ، بالمرأة الوحيدة . إن زينة التي مات زوجها وترك لها ثمانى بنات ، تحاول أن تصمد ، فتفلق في الأرض وتحصد مثل الرجال ، وتراقب المطر الذي يحمي الأرض ، وتتعاون مع بناتها ليبقى لمن بيت من حجر وطين ، وأرض من تراب وماء . لكن مجتمع القرية ينسج حكاياته كما تنسج هي صوف غنمها ، لأنه لا يقبل الحرمة دون ظل رجل ، فتضطر إلى القبول بهذا الظل حتى يكون لها من يحميها ، ويكون لبناتها - ممن تزوجن بعد ذلك - فراش تحت بطون الأزواج . لكن المجتمع يستمر في تقولاته ، وزينة التي عملت كالرجل تصبح متهمة بالاسترجال على زوجها ، الذي يقاوم من أجل هنائه ، ثم يخضع ، وتعود زينة وحيدة يطاردها لسان المجتمع حتى الجنون .

إن ظل الرجل لم يستطع أن يحمي هذه المرأة ، رغم سعادته بها ، وهذا الظل يمكن أن يكون ضعيفا أمام مجتمعه ، لكنه حين يواجه المرأة ، يشرع في وجهها كل القوى التي يملكها . فالمرأة في قصة نايف حامد عبدالله همام (وكانت البراءة هي الضحية)<sup>(١٦)</sup> زوجة وأم ، تعيش في قرية صغيرة هادئة مع رجل وقور ، ذي أخلاق رفيعة ، وهو الأمر النهائي في منزله ، رغم عناد زوجته .

وتمارس النساء في القرية اقامة سهرات خلال موسم الحج ، تتناوب البيوت استضافتها وحين جاء دور المرأة كان مفاجئا ، وزوجها في مزرعته ، ولم تستطع ابلاعه ، وكما لم تستطع الاعتذار ، وحين عاد إلى منزله ، تعباً وجائعاً ، وجد النساء يملأنه فغضب ، وناقش زوجته بقسوة والنساء يسمعن ، فثارت كرامتها بعد أن فشلت في الملاطفة والرجاء ، فصاحت في وجهه ونفست عن كل ما كانت تكبته حرصاً على زواجها ، ثم تركت المنزل ، مصرة على ألا تعود إليه ، ولحق بها صوت زوجها مطلقاً إلى منزل والدها .

والقصة تحاول أن تصور شيئاً من العادات في القرية من ناحية ، وهي عادات يصعب التهرب منها ، حتى حين تضع المرأة في الموقف الحرج ، لكنها تركز على تصوير الموقع الذي يصر الرجل على احتلاله في منزله ، حتى وإن كان ذلك على حساب المرأة ، التي وضعت في مأزق لا تملك أمامه إلا أن تثور ، لتكون الطفلة الصغيرة - التي تموت بعد ذلك - محصلة هذا الصراع الجاهل بين الرجل والمرأة .

لكن بواعث الصراع في القرية لا تكون من داخل مجتمعها وحسب ، وإنما تجيء إليها من الخارج ، ومن المدينة على وجه التحديد ، حين يكون بينهما اتصال ينمو ، له أسبابه الموضوعية . فإذا كانت والدة (مهرة) تذهب إلى المدينة لتسويق محصولها الزراعي ، وشراء أجهزة العرس ، فإن أسباباً جديدة تدعو القروي إلى التوجه إلى المدينة ، كما أن أسباباً أخرى تدعو المدينة إلى اقتحام القرية ، فتكون بينهما علاقة لا تختلف كثيراً عن العلاقة المتبادلة بين المدينة والصحراء ، وهي علاقة غالباً ما تكون محصلتها لغير صالح القرية .

هذه العلاقة ، قد تكون في بداياتها ، محاولة ارتباط عاطفي ، فهي تكاد تكون نوعاً من الفسحة في قصة عبدالإله عبدالرزاق عبدالمجيد (هجرة قلب) <sup>(١٧)</sup> حينما يتوجه (ماهر) إلى قرى الجنوب ، في طريق عمل طويل ، حتى يصل إلى بحيرة صافية الماء حيث وجد الحب الذي يحمل براءة القرية الصحراوية ، ودفع الشمس . لكن هذا الحب لا يستطيع أن يثمر ، فبالرغم من أن الشاب كره ضجيج المدينة ، وأحب

سكون البحيرة، إلا أن البحيرة لم تعد ساكنة، بل كانت هناك نسمة صيف تحرك سطحها. وصوت حفيف سعف النخيل. . بعد أن ماتت الحبيبة.

ومع أن الموت جاء قدريا، عندما سقطت الفتاة من على التل الكبير وهي عائدة في الغروب - مما يضعف بناء القصة - إلا أنه كان في محصلته موحيا، لأن الشاب كره الوادي الذي قتل حبيبته، وبدأت زيارته للقرية تتناقص.

وقد وظف الكاتب البيئة توظيفا قليلا، من خلال وصفه لغبار الطريق الذي يذوب فيه، ووصفه لسكون البحيرة، ثم حركتها بعد ذلك، لكن هذا التوظيف تعثر، والشاب يشعر أن البحيرة ظلت كما تركها، وأن القمر أخذ في الظهور، وهو وصف مناقض لحالة الحزن التي تسود القصة، وتناقضه غير موظف لصالحها إلا باعتبار ما حدث قدريا أيضاً.

محاولة الحب الذي يفشل، تتحول عند محمد علوان في قصة (الرماد)<sup>(١٨)</sup> إلى كراهية واحتقار. فالقرية، من وجهة نظر الطبيب الذي نقل إليها ليست سوى الحمير والدجاج والناس الذي نحتت وجوههم وأيديهم وأقدامهم من الجبال السوداء، فتجهمت، وهو يحس نحوهم بالكراه والضيق والقر، وينعكس هذا الاحساس على عمله، ويجد له مبررا بنقص الدواء وهروب الممرضة بالاستقالة.

وينجح الكاتب في رسم مقارنة دقيقة بين الطبيب والطفلة القروية، فهو يرى فيها فما مفتوحا نصف فتحة، وشعرا طويلا غاب عنه الماء لعدة أسابيع، وجسدا ناحلا فوقه رداء خفيف أسود اللون، وسعالها الشديد يهزها بعنف، بينما تحمر عيناها وتنظر إليه في ذهول، لتراه من وجهة نظرها بنظاراته وملابسه البيضاء ورأسه الأصلع، ولونه المختلف عن ألوانهم في قريتها، ويده النظيفة التي يكاد الدم يتفجر منها.

هذا التناقض في الصورة، يولد تناقضا في الفعل، وحين يصرخ والد الطفلة أن امرأته تحتاج إلى المساعدة يصرخ الطبيب بأنهم كلهم مرضى، ويطرده فتجرح كرامته، لأنه من أرض يعرف فيه الشجر والأرض والماء بعضه. ثم تزداد الصورة عمقا بالوصف: فالمرأة تعاني من آلام المخاض، ضوء الفانوس أصفر، والكلاب

تنبح، ثم يسود الهدوء، ويتكاثر الدخان، وينام الزوج ويحلم بأنه غرس الخنجر في قلب الطبيب، ويصحو على الصراخ المتداخل، والنار توقد، وجارات المرأة يصلن، ومع الصباح كان الطفل يرتفع صراخه، بيد القرية وحدها، ودون حاجة إلى الطبيب القادم من الجبال البعيدة.

ومثل هذا الطبيب يكون الطفل الذي ولد في القرية في قصة صالح السليمان الخضيرى (بدون عنوان)<sup>(١٩)</sup> فحين يعود الأب إلى قريته مصطحبا زوجته الأجنبية وطفله، يقفز على الأرض المشققة في بشر وحيوية، بينما يسير الطفل منقبض النفس متجهها يحاذر أن تسقط إحدى قدميه الرقيقتين في الشقوق، أو يتسخ حذاؤه بالتراب غير المستقر. ويستمر الطفل في رفض القرية، حتى يثير عليه غضب أبيه، بشكل يوحي بأنه لم يحسن تنشئته على معرفة بلده، فينهال عليه ضربا مبالغا فيه وهو يصرخ : هذه بلدك يا ابن الكلب، بطينها وناموسها.

إن المدينة، في القصتين السابقتين، ترفض الحياة في القرية، بواقعها الذي لا تراه مناسبة، لكنها تقتحم القرية بقوة، حين يظهر فيها ما يغري، لا من باب الحب الذي يفشل، وإنما من باب الاغتصاب هذه المرة.

في قصة حسين علي حسين (طابور المياه الحديدية)<sup>(٢٠)</sup> تكون القرية صحراوية شمسها لامعة كماء الذهب، لكن عيون أهلها مرتخية وملئية بقذى الصباح، وهم يصطفون في طابور عند بئر واسعة، وتصطف معهم بلا نظام أشجار الحلفا ونخلات الدوم والطلع، كما يدور بعض الماعز والشيء وجمل وحيد بين بعض الخيام والمنازل المشيدة بالصفائح والزنك والخشب المشقق من حرار الطقس.

ماء البئر الذي يشبه عصير الحديد، يعتقد الناس أنه يشفي من الأمراض، ولذلك يتحملون رائحته التي لا تطاق، ويشربونه أو يغتسلون به، بينما يحاول آخرون الحصول على كميات كبيرة منه بالسيارات.

هذا الماء الثمين، يجذب إليه المدينة، بعد أن يشهد له كثيرون بالقيمة وفي النهار الترابي، حين تعانق الضحى والشمس الحادة، تجمع أهل القرية أمام سيارة

شحن كبيرة، حائلة اللون، كانت تشق طريقها وسط أكوام التراب والرمال المتكلسة وبقايا الأطعمة. ووقفت الشاحنة، وبدأ الآسيويون ذوو الأنوف الفطساء في إنزال شحنات من رخام المرمر اللامع والحنفيات الفضية والعديد من القضبان النحاسية بواسطة رافعة مطوية في مؤخرة الشاحنة. وتصور الناس أن فاعل خير شفي بواسطة المياه الحديدية تبرع بتنظيف البئر وما حولها وكساها بالرخام، وجعل الماء يصعد من القاع بواسطة المضخات. لكن أحدا لم يجرؤ على ذكر مرسل الشاحنة، وظل ذلك غامضا حتى عاد الناس في الصباح الباكر، ففوجئوا بوجود اثنين من الحراس حول البئر، بيد كل منهما هراوة ضخمة. تلك اللحظة فقط، بدأ الأكلان يدب في أجساد الجميع، فهجموا على البئر دفعة واحدة.

لقد أحست القرية بالخطر الذي يزحف إليها من المدينة، ليستولى على الخير الذي اكتشف فيها، فكان لابد من الدفاع. هذا الدفاع صورته محمد علوان في قصته (حدثنا رجب عن زهرة)<sup>(٢١)</sup> حين حول المطر الحديدي إلى امرأة فاتنة تتحول إلى لهب محترق يضيء الصحراء، لكن عمرها قصير، وهي للجميع، والجميع لها، وحزنها عليهم كثيف كأشجار النخيل. وهي توصي بالتعاون، وبأن تنحر قربانا للأرض، وألا يذهب دمها في قاع البحر، ويعود معلبا غريبا يبتاعه أهلها من أيدي الغرباء.

كانت القرية تشرف على غدير تتجمع فيه مياه الأمطار، وكانت وطنا للخزامي والورد والأشجار، ووطنا للريح والبحر والنخيل، لكنها كانت تشرف أيضا على واد سحيق امتلأ بالثعابين والعقارب، وبوحوش جميلة هادئة أول الأمر، إلا أنها تفقد القرية أبناءها واحدا واحدا. وحين خرجت المرأة الفاتنة، بعد مغرب يوم خريف، والجوع يفتك بأهل القرية، قابلت رجلا غريبا فوق قمة الجبل، معه أوراق كثيرة، وكتب كل شيء. وحين عادت إلى القرية، نعقت بومة، فتشام الناس.

هذه الفاتنة التي تعرفها القرية، وتجهل ابنة من تكون، أثارت الغيرة والصراع واستثنت الأطفال من الضياع القادم، لأنهم جبل الحزن والتعب. وأمام ذهول أهل القرية، بدأ الدفاع من خلال طفل، أخذ يمتح ماء البئر - غير الحديدي - ويسقي

الأرض التي أنهكتها الشمس . وحين أشرق صباح اليوم التالي، اخضرت البقعة، وانتشرت الفكرة عن الماء والأرض، فانهمر الأطفال من غيب القرية الموحش . وملأوا الأرض اخضرارا، وتحذوا تمثال المرأة الفاتنة التي ذبحت آباءهم، بشجرة صغيرة في الأفق، تنشر أوراقها .

الارتباط بالأرض هو وسيلة الدفاع الحقيقية عن وجود القرية، بالصورة التي تحافظ على جمالها، وعلى جمال الإنسان فيها أيضا، لأن رحيله عن قريته كثيرا ما ينقلب ضده، كما حدث مع الصحراوي من قبل، لأن المدينة لا تقبله، تماما كما لا يقبل ابن المدينة قريته حتى يضطر للبقاء فيها غير مغتصب . لكن الأمانى المحدودة في القرية، بين الحقل الصغير والمرأة والمنزل، والزراعة التي لم تعد تعني شيئا، تدفع القروي إلى المدينة وإلى الأحلام، وحين يصل، في قصة محمد علوان (النجم والحذاء)<sup>(٢٢)</sup> يواجه بالسخرية، ويحس بأنه قد تشوه، بحذائه الأسود الضخم والمعطف والبنطلون وغطاء الرأس، وكلها واسعة عليه، يشعر بأنه ضائع داخلها، وقد تجعل حبيته النائية، هناك في قريته الجبلية، تنكره لورأته فيها .

لقد جاء إلى المدينة ليعمل جنديا، ومنذ اللحظة الأولى، رفر في داخله غراب أسود، حين عرف أن الترقية لا تكون إلا بالواسطة، فبدأ يختصر الكثير من أحلامه، حتى اختصرها جميعا، وأحس بأنه برميل كبير فارغ، فسقط السؤال فجأة، وأحدث في داخله دويا : وماذا بعد؟

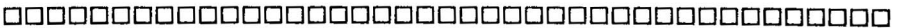
لم يبق أمامه سوى اختيار واحد، إذا أراد أن يبقى في المدينة، بعد أن تساقطت أحلامه، وهو أن يتقن ضربة الحذاء، وهو يحس من هم أكبر منه في الرتبة .

إن القصص التي اختارت القرية - زراعية كانت أو صحراوية - كبيئة لها، تمسكت بهذه البيئة، وأعلنت من شأنها كثيرا، ودافعت عن وجودها، كما هي، ضد المدينة، إلى حدود مبالغ فيها، لكنها لم تضع لدى هذه البيئة تصورا للمحافظة على البقاء، غير التصور العاطفي، أو القيمي، غير القادر على الوقوف في وجه زمن يتغير، ومدينة قوية تنمو، وترحف بكل ثقلها، لتبتلع كل شيء . لذلك لم تكن نعمة

الحزن غريبة عن القصص التي كتبت بوعي لما يجري من تحول، حتى وإن حاول بعضها أن يعطي للقرية - وللصحراء قبل ذلك - شيئاً من الأمل.

## هوامش

- (١) مريم محمد الغامدي، أحبك ولكن، النادي الأدبي الثقافي، جدة ١٩٨٨، ص ١٠.
- (٢) حسين علي حسين، ترنيمة الرجل المطارد، مصدر سابق ص ٣١.
- (٣) محمود الخصبي، قلب للبيع، مطابع العقيدة، روى، عمان (٩) ص ٢١.
- (٤) احسان صادق سعيد، المطبعة الشرقية ومكتبتها، مطرح، عمان (٩) ص ٢١.
- (٥) المصدر السابق ص ٧٨.
- (٦) محمد علي الشيخ، رحلة البحث عن الشمس، دار العلم للطباعة والنشر، جدة ١٩٨٤، ص ٤٦.
- (٧) عبدالعزيز مشري، موت على الماء، النادي الأدبي، الرياض، ١٩٧٩، ص ٢٠.
- (٨) أحمد بلال، مصدر سابق، ص ١٤.
- (٩) عبدالعزيز مشري، بوح السنابل، نادي الطائف الأدبي، ١٩٨٧، ص ٢٣.
- (١٠) مريم حسين، الثار، الموسم الثقافي، المجلس الأعلى لرعاية الشباب، قطر ١٩٨٥، ص ٥٥.
- (١١) عبدالله خليفة، لحن الشتاء، دار الغد، البحرين، ١٩٧٥، ص ٦٣.
- (١٢) خليفة العريفي، سيرة الصمت والجوع، أسرة الأدباء والكتاب، البحرين ١٩٧١، ص ٤٩.
- (١٣) محمد عبدالملك، نحن نحب الشمس، دار الغد، البحرين، ١٩٧٥، ص ١٨.
- (١٤) سليمان الخليفي، هدامة، رابطة الأدباء، الكويت، ١٩٧٤، ص ١٥.
- (١٥) عبدالعزيز مشري، بوح السنابل، مصدر سابق ص ٧.
- (١٦) نايف حامد عبدالله همام، أذرع الواحات المشمسة، نادي القصة السعودي الرياض، ١٩٧٩، ص ١٤٣.
- (١٧) المصدر السابق ص ٧٥.
- (١٨) محمد علوان، الحكاية تبدأ هكذا، مصدر سابق، ص ٤٧.
- (١٩) أذرع الواحات المشمسة، مصدر سابق، ص ١٥٩.
- (٢٠) حسين علي حسين، طار المياه الحديدية، دار ابن سينا للنشر والتوزيع، الرياض ١٩٨٥، ص ١٣.
- (٢١) محمد علوان، الحكاية تبدأ هكذا، مصدر سابق، ص ٧٧.
- (٢٢) المصدر السابق، ص ٢٧.



## القسم الرابع

- ١ -

ليست هناك فوارق كبيرة بين المدينة الصغيرة - قبل النفط - والقرية في الزمن ذاته . وأهم هذه الفوارق تبدأ من المساحة ، إذ أن المدينة تتسع نسبيا عن القرية ، لكن هذا الاتساع يقسمها إلى أحياء ، يكون كل حي فيها شبيها بالقرية ، وإن كان يتصل بالأحياء الأخرى عن طريق أزقة ضيقة توصل إلى ساحة أو حوطة تفصل بين الأحياء ، أو توصل إلى سوق يكون للمدينة كلها .

كما أن الأعمال التي تمارس في المدينة تكون مختلفة وأكثر تنوعا ، لأنها تنشأ فيها أعمال تخدم السكان جميعا ، كالأعمال التجارية الصغيرة ، وأعمال الخدمات البعيدة عن الرعي والزراعة ، رغم عدم غياب هذين العاملين عن المدينة القديمة كليا .

وبسبب الاتساع ، والتقسيم ، وتنوع الأعمال ، ووجود السوق ، بما فيه من مراكز تجمع ، كالمقاهي ، فإن نوعا جديدا من الاتصال بين الناس يحدث ، وتولد من خلاله علاقات جديدة ، مرتبطة بالبيئة وما فيها من وسائل عمل جديدة ، لم يعرفها مجتمع الصحراء ، أو القرية الصحراوية أو الزراعية . ومع ذلك ، فإن هذه العلاقات الجديدة لا تلغي العلاقات البدوية أو القروية كليا من المدينة ، لأن قوة هذه العلاقات تستمر في العمل ، وإن حدث تغير فيمن تقع عليه ، فهناك العلاقات القبلية - التي تصبح مرتبطة بالأصل - وهنالك العلاقات الاجتماعية التي غالبا ما يقع أكبر تأثير لها على واقع المرأة ، فيزداد حولها الحصار ، بسبب تغير دورها في المجتمع . فالمرأة التي كانت إحدى قوى الإنتاج في المجتمع الصحراوي والقروي ، تفقد هذا الدور في مجتمع المدينة الصغيرة ، لأن معظم العمل صار خارج إطار المنزل أو الحي ، وصار الرجل هو الذي يقوم به ، سواء عن طريق التجارة البسيطة ، أو الأعمال اليدوية البسيطة ، أو الأعمال البحرية الشاقة ، التي تشكل أكبر نسبة من الأعمال في معظم المدن الصغيرة التي تقع على شاطئ الخليج العربي .



ولأن دور المرأة في الإنتاج قد انكمش، فإن ذلك أحالها إلى الانكماش الاجتماعي وأوقعها تحت سطوة الرجل بشكل كامل يتصرف بحياتها كما يشاء. فهذه المرأة في قصة هدى علي محمد (بيت العز)<sup>(١)</sup> تتزوج من لم تره من قبل - رغم أنه ابن خالها - وتسكن في بيت العائلة الذي يضم أسرة مركبة، وتقوم بعبء العمل المنزلي كله، وتحرم من أبسط حقوقها، وتعرض للاهانة والضرب، ولا تشكو، لأنها ترى في كل ذلك واجبا فرضه عليها الواقع، ولا يستطيع أن يغيره شيء، إلا تغير في المجتمع، يسمح لها ببيت مستقل.

وحتى حين تقع على المرأة جريمة، فإنها لا تملك أن تصارع بها أحدا، لأنها ستكون متهمة، ولا يبقى أمامها إلا أن تنتظر التغير، كما فعلت الطفلة في قصة شيخة علي (مأساة طفلة)<sup>(٢)</sup>، التي تعرضت لاعتداء جنسي من ابن الجيران، عندما كانت تلعب مع صديقاتها، واختبأت في إحدى زوايا المنزل، حيث تعرضت للهجوم وانطلقت بجروحها دون أن يعلم بها أحد، وحملت هذه الجروح في نفسها مع الزمن الذي يتحرك، دون أن تجرؤ على البوح بها، حتى تخرجت من الجامعة، وجاء من يخطبها، فصارحته، وكان من جيل متطور يستطيع أن يفهم. ومثل هذا العدوان يعطي صورة واضحة عن درجة سيطرة الرجل داخل المجتمع، وعدم قدرة المرأة على الشكوى، ضد هذه السيطرة، مهما بالغت في عدوانها.

المجتمع إذن مجتمع رجال، حين يطرح فيه شيء عن المرأة غالبا ما يطرح بخجل لأن المرأة هي سر الرجل. أو عاره إلى حد كبير، وهو يحس بالمأساة حين ينكشف هذا العار، تلك المأساة التي يصورها خلف أحمد خلف في قصته (العار)<sup>(٣)</sup> من خلال حادث عابر في الطريق، حين صدف وتهادى الثوب المتباهي بنصاعة بياضه على الطريق منفردا أمام هجمات الهواء المعاكسة وقد فاضت منه رائحة المسك. بينما راحت قدما صاحبه (الرجل الذي يرتدي الدشداشة) ترتفعان في توازن. لتلظما وجه الأرض المستكين بضربات مختالة تكاد تتحول إلى ايقاعات رقصه غرور مترعة بطيئة. أما العباءة، العباءة السوداء، الملمومة أطرافها في ارتباك أمام الهواء المهاجم فقد كانت تجرؤ، وهي تمشي وراء الثوب الأبيض، في ألا يصدر عن ملامسة قدميها

للأرض صوت يلفت إلى وجودها نظر أحد .

إن هذا الوصف في شارع مفتوح ، أمام هواء يملك حرية العمل يكشف مكانة المرأة في نظر الرجل - المجتمع : هي سوداء ، تسير خلفه ، تتمنى لو تختفي . لكن هذه المرأة كائن إنساني أمام الطبيعة ، ممثلة بالهواء ، الذي استطاع أن يكشف عنها العباء ليعلن وجودها الكامل ويخلق لديها حالة من الرعب أمام هذا الانكشاف ويخلق لدى الرجل نوعا من المستيريا أمام انكشاف عاره ، فارتفعت كفه - التي تعرف طريقها في يسر - ونزلت على صدغ المرأة ، محدثة انفجارا صغيرا تافها ، تصاعد على أثره ، وللمرة الأولى ، نشيج خافت من الرأس المطاطىء للأرض ، لينتهي المشهد ، وقد خلع الرجل ثوبة الناصع البياض ، وغطى المرأة ، ليكشف للناس عورته الحقيقية .

في مثل هذا الجو ، كان من الصعب على كتاب عايشوا زمن المدينة الصغيرة ، وكتبوا في زمانها أيضا ، كان من الصعب عليهم أن يكتبوا في تحليل العلاقات داخل مجتمعا لدرجة أن كاتباً مثل فرحان راشد الفرحان ، حين كتب عن علاقة ما ، في ذلك الزمن اضطر إلى القول أن قصة (ثمن الوفاء)<sup>(٤)</sup> ، حدثت في مدينة قريية ، وذلك لأن القصة تربط ابنة سيد البيت بعلاقة حب مع ابن الخادم ، تكون فيها هي الجريئة ، وهي المبادرة رغم أن الظروف المحيطة بها تسمح لها بهذه المبادرة .

ربما لهذا السبب كان تركيز الكتاب - الذين كتبوا زمن المدينة الصغيرة - لا يخرج عن الوصف لذاته ، إذا كانت هناك إشارة إلى وصف المكان الذي تجري فيه الأحداث ، وهم لا يتجهون إلى تحليل العلاقات ، بشكل يربطها بالبيئة ، إلا إذا كانت شخصيات القصة من الرجال . وحين توجد المرأة ، فإن المكان غالبا ما يكون بعيدا عن المجتمع أو تسرد القصة غير منتسبة إلى مكان ، فتفقد خصوصيتها .

والعلاقات في القصة السابقة لم تتجاوز جدران البيت إلا عندما أعلنت كزواج ، لكن فهد الدويري غالبا ما يلجأ إلى اختيار المكان الواسع كبيئة لقصصه ، وهو يحرص على اعطاء صورة عن المكان ، توحى به ، دون أن تهتم بالتفاصيل ، حين تجري الأحداث في المدينة القديمة ، وإن كان يوظف بعض أجزاء هذا المكان ،

والظروف المحيطة به في قصته (حدث ذات ليلة ممطرة)<sup>(٥)</sup>، فالمكان في هذه القصة يتحرك بين المقهى والشارع، داخل مدينة قديمة، الحياة فيها عملة رتيبة، والعيش في أحد أحيائها لا يتحول ولا يدخله التغيير، والمرأة هناك (تخضر)، والسوق هو ملتقى الناس، والوالد يعاقب ابنه حتى لا يذنب، فيزرع في قلبه رعبا يستمر حتى يكبر، فيميل - سياسيا - إلى الشخصيات الظالمة، ويتحمس بطل القصة لهتلر لدرجة أنه ينتحر عندما يهزم بطله، ليتساءل الكاتب في النهاية عن السبب: هل قوة امرأة الأب، أم إهمال الأب، أم حبه الفاشل؟

والكاتب لا يفوته أن يوظف البيئة لصالح قصته، فأخر ليلة سهرها مع بطل القصة الذي يروي عنه، كانت حالكة الظلمة في نهايتها، والغيوم ملبدة في السماء، والبرد قارس تصطك منه الأسنان، وبقايا المطر صنعت بركا موحلة على طول الطريق، وسط بيوت الطين، والمزاريب القائمة تحت الأبواب كانت تشكل حفرا ينكفيء الصديقان فيها، فكان المشهد كله يوحي بأن مأساة ما سوف تقع.

لكن هذا المشهد لم يعط المدينة القديمة حقها من الوصف والتوظيف، كما فعل الكاتب نفسه في قصصه عن الصحراء، وكما فعل كتاب آخرون في قصص البيئة الصحراوية والقروية. وهذه الملاحظة - في عدم التوسع في استخدام البيئة - يمكن تعميمها على معظم من كتبوا عن المدينة الصغيرة، فهم لم يهتموا باعطاء صورة وصفية لها، وغالبا ما أرادوا الوصف كخلفية لأحداث القصة، توحى بالمكان والزمان، ولا تفصل، فوصفوا السوق، والأزقة والمقاهي، والمطر والوحل، وبعض الأدوات، ولكن ذلك كله لم يقدم صورة كلية للمدينة، بالرغم من حضور هذه الصورة في أذهان من عايشوا المدينة وكتبوا من خلال زمنهم فيها، أو كتبوا بعد ذلك من خلال ما وعته الذاكرة من صور عنها.

محمد علوان مثلا، في قصته (الحب والمطر)<sup>(٦)</sup> لا يبلغ في استخدام المكان ما بلغه في وصفه للقرية. إنه يصف الطرقات التي يملأها الوحل، ويصف المنازل الطينية التي لا يمكن أن تكون مبعثا للطمأنينة، ويصف الشارع المسقوف الضيق

الذي يشاع أنه مسكون بالجن، ويصف المطر، ويجعل بطل قصته يتحدى كل هذه الظروف والمخاوف، ليصل إلى فتاة الحي التي يتنافس الشباب على حبها، ليكتشف أن واحدا من زملائه سبقه إليها، لأن ملابسه أجيل. وهكذا لم يوظف الوصف الذي كرس للمكان في إعطاء دفعة للقصة، وكان هدفه الوحيد هو تفصيل بعض ملامح الشخصية، بالرغم من أن محصلة القصة أرادت أن تقول أن الغنى في مجتمع المدينة الصغيرة يستطيع أن يفوز في سباقه مع الجهد.

وتتوسع ليلي العثمان أكثر من غيرها من كتاب الخليج في وصف المدينة القديمة التي تحتل حيزا كبيرا في قصصها. ويتفاوت هذا الوصف بين وظائف عدة، منها أنه يقصد لذاته في بعض الأوقات، ومنها أنه يمهد للحدث، أو يؤكد سمات الشخصيات ومنها ما يؤكد الحنين إلى بعض العلاقات التي ارتبطت ببيئة المدينة القديمة وزمنها، وضاعت مع الزمن الذي تحول.

في قصتها (عريس في حي البنات)<sup>(٧)</sup> يمهد الوصف لحدث القصة الأساسي، رغم أنه كان بحاجة إلى تفصيل أكثر. فنورة شخصية القصة المركزية، تستعيد وصف طريقها، لتشير إلى أنها تحفظه، من خلال علاماته الأساسية، فهي تذهب إلى الدكان يوميا، وتقطع الشارع الضيق إلى بيتها مارة بالحوطة. وهذا الاحساس بالمعرفة، يجعلها تنسى المخاطر، فتسير في الشارع سيرا خلفيا، لتقع في خطر موجود في الحوطة، هو بئر حفره أهالي الحي، واختلفوا بعد ذلك، فلم يضعوا له حافة.

المكان في القصة، خط مستقيم ثابت، وحركة نورة ثابتة والقصة لا تؤمن بالثبات فيكون الحادث. ثم يلغى المكان، عندما تختفي نورة، متممة بأنها جنت بسبب الوقعة، حتى يجيء حادث جديد، لشباب مختلف، يحبها، ويخلق تناقضا مع حالة المجتمع السائد، يجعل هذا الحي يتألا وتصبح نورة، المختلفة موضع حسد لكل بناته.

ولم تلجأ الكاتبة إلى وصف موسع للبيئة في تلك القصة، واكتفت بجزء منها كان موحيا، رغم امكانيات التفصيل التي تحملها بنية القصة، وهذا ما لجأت إليه في قصتها (الموت في لحظة البدء)<sup>(٨)</sup> بشكل أفضل. فالأضواء الضعيفة المنبعثة من نوافذ

البيوت الفقيرة وهي ترسم مربعات ومستطيلات على الشارع الضيق، توحى منذ البداية بأن تعقيدات سوف تحدث وسط هذه البيوت المجدورة، التي تنبعث منها رائحة الفحم مختلطة بعرق سكانها الذين هدأت حركتهم في الشارع، فبقي الشارع للقطط تطارد بعضها عبر الأزقة الضيقة، ولخطوات بطلة القصة، التي تسير مسترة بالجدران، لكنها تتحول إلى خطوات رشيقة، حين تقترب من مكان اللقاء بحبيها.

إن الحركة الخائفة وسط الجو الساكن توحى بمهنة الفتاة، كما توحى الحركة الرشيقة ببحثها عن الأمان، لكن المكان الذي تلتقي فيه بمن تحب، مملوك لرجل يطاردها، فتبدو محاصرة داخله، حتى وهي بين يدي حبيها، الذي يعمل عند صاحب المكان.

والواقع البيئي كله يحيط بالفتاة من كل جانب، فلا تجد فيه منفذا يحميها من مستنقعات الآخرين الذين يبدون من وجهة نظرها سيولا من البشر، كأمواج من الحركات الآلية، غير الواعية، وغير القادرة على إعادة النظر، مما يوحي بأن هذه الظروف لا تسمح لها إلا بأن تتحول إلى آلة. وهذا ما تصبحه، بعد أن فقدت الأمل في الرجل الذي تحبه، واختارت أن تكون لأخر لا تحبه، حتى يحميها، فلا تظل آلة لكل من يطلبها.

## - ٢ -

مما يلتفت النظر، في القصة الخليجية، التي تتخذ من المدينة الصغيرة مكانا لأحداثها، أنها تميل إلى نقد ما يجري في هذه المدينة، على مستوى فردي، وعلى مستوى الجماعة، حين يكون زمن لقصة الخاص، هو زمن المدينة الخاص. أما حين يتعلق الأمر بالمقارنة، وتعود الذاكرة إلى ما كانت عليه المدينة - بيئة وعلاقات - في الماضي فإن الأمر غالبا ما يحسم لصالح تلك المدينة القديمة، البسيطة والهادئة، في مقابل المدينة الحديثة التي تضخمت في كل شيء، وتحولت إلى وحش يقتل الإنسانية في الإنسان.

إن سعود بن سعد المظفر، في قصته (ليلة من عشرين عاما)<sup>(٩)</sup> يرى المدينة هادئة تحت ضوء القمر، والهدوء يشمل كل شيء، سوى رجل وحيد، يسكن في

مكان أشبه ما يكون بمسكن النمل ، والطريق إليه زقاق متعرج ينتهي بباب قديم مفتوح دائماً . ومسكنه يستصرخ من الفوضى والرائحة الكريهة . لكن هذا الهدوء كان يشرب بما هو نقيض له : إنه رغبة الرجل التي أثارها صديق له تجاه المرأة ، وأكدتها الخمرة بعد ذلك ، فتسللا إلى منزل مجاور ، حيث امرأة مشتهة ، اكتشفا أنها تريد ثمنا ، ثم اختلفا ، وتصارعا ، وانتهت القصة بجريمتين ، ضد المرأة وضد الرجل ، لتؤكد أن الهدوء الظاهري يخفي تحته صراعا كبيرا . وقد استفاد الكاتب من الوصف في أول قصته ، ليخرج بنتيجة نقيضة له ، تؤكد الصراع ، كما ركز على وصف المكان والأشخاص بأسلوب تتميز به كتابته ، حتى في التفاصيل المقصودة لذاتها ، مثلما يفعل عندما يصف الحجلة في قصته (نهاية جيل)<sup>(١٠)</sup> باعتبارها عش الزواج الأول . وهي عبارة عن سرير كبير ذي أعمدة أربعة ، يلف حولها الحرير الملون والشالات الزاهية الألوان ، وتحلى بالخلي الذهبية والفضية وبعض الزجاج العاكس الذي اذا اصطدم ببعضه أو حركته نسمة لطيفة من الهواء ، اهتز وأحدث أصواتا موسيقية طبيعية ، بينما ينعكس ضوء القنديل بالزجاج العاكس والخلي المعلقة فيتألا بشكل بلوري يبهل كل بصر يدخل إلى الحجلة لأول مرة . لكن مهرجان الضوء هذا ينتهي بجريمة مزدوجة ، تروح فيها العروس وقاتلها بعد ذلك ، وهو رجل متسلط كان لابد أن ينتهي لتبدأ حياة جديدة .

والتسلط هو أحد الأمور التي عاجلتها القصة القصيرة وهي تتحدث عن المدينة القديمة ، وأعطى محمد علي قدس إحدى قصصه عنوان (المتسلط)<sup>(١١)</sup> ، وربط القصة بالمدينة كمكان ، حيث تتألا الأضواء الخافتة في الشارع الضيق ، بينما ينحسر النهار بقدم الظلام ، ويتحرك الناس في اتجاهات متعاكسة ، ويزداد الشارع ضيقا مع التقدم إلى الأمام ، وتزدحم الحوانيت ، وتتلاصق البيوت ، وتمتزج رائحة الرطوبة برائحة الماضي وتبدو لافتة مطموسة الحروف والكلمات معتمة ، يعلوها تراب وصدأ .

هذه اللافتة تشير إلى محل المتسلط ، وهي لم تكن معتمة من قبل ، عندما كان صاحب المحل يهدد الناس ، ويرعبهم ، ويهدم بيت ابنه بكلمة ، حين يرغمه على تطليق زوجته (لأنها من أصل لا يشرفهم ، ومن سلالة لا تنجب إلا البنات) . هذا

الطلاق. جعل قلب الابن ينفطر، وبكى حتى مات، فانكسر والده، وصار يحتر أجزائه، بينما ساد الشارع صمت موحش، وصارت الحركة فيه شبه مشلولة، وأغلق الناس محلاتهم، وصار الهمس كهمس النمل، والوجوه معتمة لأن الاكتئاب يغير ملاحظتها. وبهذا ربط الكاتب قصته بأمرين : الأول هو ربط الحالة النفسية لبطل القصة بما يسود في الشارع والناس، مكانا ومزاجا، والثاني هو تصوير المشاركة الوجدانية داخل مجتمع المدينة الصغيرة، وهي مشاركة لا تغيب، حتى وإن كانت المأساة طالت رجلا متسلطا. وهي مشاركة قد تحيي من أناس تعرضوا للظلم، لكنهم في اللحظة الإنسانية ينسونه. وهذا الموقف عبر عنه عبدالرضا السجواني في قصة (الأبله)<sup>(١٢)</sup>، الغريب الخلقة، المعقوف الرأس واليدين، المحدودب الظهر، الذي يكثر الظهور في أزقة الحي والتجوال في سككه الضيقة، وهو يرتدي ثوبا كحليا ممزقا تفوح منه رائحة عفنة تختلط برائحة شعره المقمل، فيثير النفور، ويتعرض للضرب والسخرية، ومع ذلك، فهو ينقذ أحد بيوت الحي من الحريق، عندما يسمع شايبين يتآمران على ذلك، في ليلة مظلمة، لأن صاحب البيت رفض أن يزوج ابنته لأي منها. وقد ركز الكاتب على شكل الشخصية، ليعطي انطباعا بالنفور منها، لكن الفعل الذي قام به، حوله إلى شخصية تستحق الحب، رغم مظهرها، وبذلك استفاد الكاتب من تناقض المظهر مع ما تملكه الشخصية من إخلاص.

هذا النوع من التناقض استندت إليه قصة سعود بن سعد المظفر (يوم قبل شروق الشمس)<sup>(١٣)</sup> لكن في نقيضه أيضاً، عندما جعلت ظاهر الشخصية طيباً، وباطنها شريفاً.

وتتفرد هذه القصة بوصف مدينة مختلفة تماماً عن المدن الأخرى في القصة الخليجية، كما تتميز بوصف الشخصيات والواقع والزمن، وتوظيف ذلك كله توظيفا ناجحا.

المدينة قديمة تاريخية، ذات قلاع وجبال جرداء، وأزقة مظلمة لا يستطيع الإنسان أن يسير فيها دون قنديل، لا يسمح له بدخول باب سورها إلا إذا كان يحمل قنديلا.

والرجل الذي كسر قنديله قبل الوصول إلى الباب العريض، طويل القامة، عريض الصدر، شاحب الوجه، ذو لحية قصيرة وملابس رثة، يسير منكس الرأس وكأنه ولد ووجهه إلى الأرض.

والقنديل الذي كسر يوحى بحياة الظلام التي تعيشها المدينة، وبالسجن الذي نام فيه الرجل ليلته، وخرج منه غاضبا يتساءل : هل هذه حياة بشر؟ وهل هذا مسكن أحياء؟.

والرجل يعمل في بيع السمك، ويكره الرائحة التي تعلق به، ويحاول أن يجد عملا آخر فلا ينجح ويضطر إلى العودة إلى السوق القديم المزدهم.

والناس في المدينة لا يحسون بمرور الوقت، لأن حياتهم متشابهة، ولا تعني بالنسبة لهم شيئا، ولا يتذوقون طعم شيء، والليل والنهار ظلام فيها، والفصول الأربعة فصل واحد. والكآبة تحيط بهم فلا يفرحون عندما ينجبون، لأنهم يدركون أن التعاسة ستلاحق أطفالهم مدى الحياة.

تغير المكان يشير إلى تغير الحدث. الرجل يصطحب صديقه، فيصعدان الدرج القديم إلى القلاع، وكأنهما غازيان، ويحسان بالابداع الرباني، فالبحر كالبساط والجبال كالחסان لا يفارقنه. والسماء الصافية لا يكدرها سحب. والاحساس بالجمال يطلق لسان الرجل بالنقد، ويطلق يده في ممارسة فعل ممنوع، هو التدخين، لكن الحذر يظل قائما، حتى من صوت النعاج العائدة من المرعى.

مع التغير الجديد للمشهد، تبدأ حركة ثالثة في القصة. كانت الشوارع خالية عندما نزلا، وبدأ الظلام ينتشر، ويخيم على كل شيء، ليكتشف الرجل أن صديقه الذي رافقه ليس سوى عين للسلطة، وحين بحث عنه، لم يجده فاندفع كالسهم، يهرول في سباق مع الزمن، وانعطف إلى ممر ضيق، حتى انتهى إلى ذلك الباب القديم، باب منزله.

وفي المشهد الرابع حركة رابعة، فالجويوحي بالوحشة والسكون، والظلام يوحى بالخوف. ومبنى الشرطة القديم لونه باهت، وهو عريض الجدران، رطب



الملمس يثير خوف من يمر بجانبه، وضحكة الضابط مستهترة طويلة. وابتسامة الرجل مكبوتة وما يفكر فيه لا يسمع : أيها الجبال الصامدة والبيوت القديمة المظلمة، أيها القمر الذي يهل في كل ميعاد. ذات يوم ، ستشرق الشمس .

المدينة بعلاقاتها ظالمة إذن، وظلمها يقع على الضعيف فيها، على المرأة، وعلى الفقير على وجه التحديد، ولذلك فإنها تستحق كشف حساب حول ذلك .

يركز خليل إبراهيم الفزيع على ظلم المرأة في قصته (ليل بلا قمر)<sup>(١٤)</sup> حين يضع بطله القصة، التي غاب عنها زوجها، قريبة من سراج صاحب الأضواء كلما عبثت به نسمة هواء، رقصت ظلال الأشياء على الجدران الطينية ذات الشقوق المتعرجة كأثار قلم يمسك به طفل صغير، وفي غير انتظام يخط خطوطا لا تعرف الاستقامة . وهي شقوق ناتجة عن القدم الذي أصبح من مميزات الحي الذي تعيش فيه . وتحاول المرأة أن تنام، بعد أن رقدت المدينة في الظلام، وغطت منازلها في نوم عميق، يلفه رداء الليل بالوحشة . لكن القلق يساهر المرأة، داخل الغرفة الضيقة المسقوفة بجذوع النخيل والمليئة بمختلف الأثاث الذي تحتمل وجوده من صندوق خشبي كبير، إلى قفة مليئة بملابس قديمة، إلى بردعات حمير، تذكرها بأخيها الظالم الذي لم تغفل منه بعد زواجها، لأن زوجها رحل، وتركها في القبو المظلم تحت رحمة أخيها .

هذا المكان، وما يملأه يعيد إلى نفسها أمرين : الأول هو أن زوجها الذي أرسل يحدد موعد حضوره لم يصل في الموعد . والثاني، ما حدث من أخيها صباح هذا اليوم الذي انتظرته بفرح، فانقلب عليها ظلما، لأن ذبابة دخلت ملابسها، فكشفت وجهها لتتخلص منها، في لحظة ظهور أخيها الذي اعتبر ذلك قلة حياء، فكسر الجرة فوق رأسها . ولأنها لا تجد الحماية في غياب زوجها، كتمت أنفاس السراج، وأعطت لناهديها الثائرين حرية الحلم في الظلمة الخرساء، وفي الحلم سمعت صوت زوجها ودعته إليها لتصحوبه بعد ذلك على الواقع، حينما أيقظتها أمها، فعادت الآلام من جديد تنهش رأسها، وهي تتمنى أن يعود إليها سندها الغائب .

و حين يقدم محمد عبد الملك كشف حسابه للمدينة، في قصته (مطر يعيد الحياة)<sup>(١٥)</sup> فإن الحساب يكون كبيرا. فبطل القصة يطل من شرفة البيت القديم، والليل يلتحف الزقاق والبيوت الطينية، والقمر يضي حاسر الوجه، والغيوم السوداء تقف حائلا بينه وبين توقه لرؤية وجه الحارة بصفاء، يوحي بأن حصيلة الكشف لن تكون مفرحة. فبطل القصة دماغه الشيب في الجانبين، فأصبح قطعة أثاث جانبية، بعد أن مضت به السنون بسذاجة. وهو يراقب الغيم الأبيض كشلال قطن، وينقسم أمامه الزقاق بين ظل البيوت الطينية وضوء القمر نصفين، في جمال لم ينكشف له إلا بعد فوات الأوان، بعد أن سمع ابنه يتهمه بأنه لا يفهم شيئا، فإن ذلك محصلة حياة في المدينة، لم تنجز شيئا، كانت محطاتها الأساسية في السجن وفي الزواج، وانتهى على الشرفة القديمة، وهو يحتضن الحارة بعينه للمرة الأخيرة، قبل أن يغفو غفوته الأبدية، وهو يدرك أنه لم يكن إلا أداة في درب المسيرة.

ودرب المسيرة زمن لا يترجل، وأجيال تهجر لحظة الكينونة في زمن الجفاف، وتفرح بالمطر، وتباشر الغناء، بينما أنفاس أخرى تنبو، هي أنفاس المدينة القديمة التي تموت، بعد أن يموت إنسانها القديم :

في قصة (الهاجس والحطام)<sup>(١٦)</sup> يصور سليمان الشطي نهاية المدينة القديمة من وجهة نظر بطل القصة، المرتبط بهذه المدينة، لأنه بناها. وهو يراقب هدم البيوت، في صباح باكر بارد، تتحرك فيه أوراق دون اتجاه ولا هدف تقذفها هبات الهواء البارد الهارب عن طريق السيارات المسرعة. وهذه الصورة توحي منذ البداية بأن ما يفعله البناء لن يكون مجديا (حتى وإن أوحى بعدم جدوى التغيير) بالرغم من قناعته بأن من يستورد بيته يفقد كل شيء يربطه بالمكان.

لقد أصبح هذا البناء في القصة، جزءا من الحي القديم، الذي تتساقط بيوته أمام المواكب الصفراء لوحوش هائلة، يحاول أن يقاومها في بيت وحيد، فيكاد يفقد حياته، ثم يحس بأنه فقداه معنويا.

وعندما يعالج محمد عبد الملك فكرة انتهاء المدينة القديمة في قصته (موت

صاحب العربة<sup>(١٧)</sup> فإن أحدا لا يستطيع أن ينقذ الإنسان القديم فيها . فالشمس المشرقة على المدينة الجديدة، لا يدخل منها سوى شعاع خفيف إلى منزل بطل القصة، الذي يقع داخل أزقة الذباب، وبيوت سعف النخيل التعسة في أمعاء أزقة ضيقة . وهو رجل ممزق الثياب، يحس بمفاصله عاجزة عن الحركة وهو يسترخي على الحصير، ويحلم بفراش يحشوه قطن كثير، وتعود به الذكرى إلى ما كانت عليه الحياة في السوق الكبير من قبل، فتزعجه أصوات السيارات، ويحس باعياء لم يحس به من قبل، وشمس أغسطس تحرق كل شيء من حوله، والدوار يتعاضم في أعلى رأسه، وجيش النمل يزحف فوق وجهه، فتضمر الأشياء أمامه، ثم تختفي . وعندما يجيء زوار للتفرج على صاحب العربة، في ظهيرة صيف حار، تتوقف عيونهم عند الجثة ويحاول بعضهم تفادي الرائحة بينما يطرد آخرون الذباب الذي يشارك الدود عبثه . لقد انتهى صاحب العربة بانتهاء مدينته، وبانتهاء زمنه . وبعده تحولت العربة إلى لعبة مؤقتة في أيدي الصغار .

### - ٣ -

المدينة القديمة، في القصة الخليجية، غالبا ما تقع على البحر، ولذلك فإن هذه القصة تتأثر بعالم البحر، مكانا ومصدر رزق، وعلاقات، إضافة إلى ما يتخلل ذلك مما تسلسل إلى هذه المدينة من الصحراء والقرية، خاصة على مستوى العلاقات الاجتماعية . وحين عبرت القصة عن علاقة الإنسان بالبحر، جاء التعبير من خلال أماكن ثلاثة : وسط البحر، وشاطئه، والمدينة التي تقع عنده .

والإنسان في البحر يقف في مواجهة الطبيعة بما تملكه من حالات، لكن حالة الصدام هي التي تظهر في القصص، حتى وإن سبقتها حالة هدوء وانسجام بين الإنسان والبحر . وهذا الصدام يجيء من طبيعة البحر غير المستقرة، ومن طبيعة الإنسان المتحدية للبحر وحالاته وكائناته، إضافة إلى ما يحدث من صراع بين الإنسان والإنسان، غالبا ما يكون حول المصالح .

ويكاد البحر يكون خادعا، وجبارا، في كل القصص التي كتبت عنه، وكانت

مياهه بيئتها. وحين - يروي عنه فهد الدويري ، في قصته (إرادة الله) (١٨) يختار سفينة السفر كمكان، يتحرك بين شواطئ الخليج وشواطئ افريقيا. وتمر السفينة ببحر الهند الهائج ، في موسم تكثر فيه الزواج. ووسط الليل البهيم الخالك الذي لا تظهر فيه إلا الأمواج التي ترتفع كالجبال أمام مقدمة السفينة ، وكأنها أبالسة ترقص في الظلام على أنغام وحشية، هي خليط من صفير الريح ، وأصوات الموج المتلاطم يتحرك بحارا، وهو يسير نائما إلى حافة السفينة ، ويسقط في البحر مع صيحة يصحو لها كل من على ظهر السفينة. ويبدأ النضال ضد البحر، حتى يرفع (الغارق) حيا، فيبدأ جو من الفرح يستمر حتى تظهر خيوط الشمس وهي تتسلل من بين شقوق قبو السفينة. لكن هذا الجو المرح، ينقلب حزنا يناسب الجو الذي سبقه، حين يكشف البحارة أن الموج ابتلع زميلهم وأن الذي أنقذ لم يكن سوى هندي لم يره البحارة من قبل. فالبحر لم يكن قاسيا وحسب. ولكنه كان خادعا أيضا، حين لم يستطع الإنسان الذي يواجهه أن يكون واعيا لحالته.

هذا الوعي، ونقيضه، يصورهما علي سيار في قصته (المعركة) (١٩) من خلال تصوير إرادة الإنسان في مواجهة البحر، وقسوة هذا البحر تجاه من لا يستطيع التكيف معه.

والقصة تصور صراعا بين بحارين قوين، لكل منهما سفينة قوية، أحدهما حصل على لؤلؤة يتباهى بها، والثاني يريد لؤلؤة أكبر. وتلتقي السفينتان - وهما سفيتا غوص على اللؤلؤ - وسط البحر، ويكون التحدي هو الذي يدفع حركتهما، وللبحر قانون، يعني ألا يكون أمرا عاديا أن تسبق سفينة بحار، سفينة بحار آخر.

وتصف القصة هذا التحدي خلال السباق، كما تصف حال البحر، حيث لا نسمة تحرك الشراع، وحيث صفحته تبدو كمرآة تنزلق عليها العين في خفة ورشاقة، وحيث الشمس اللاهبة تكوي الظهور العارية، وتحيل الجو إلى فرن كبير، وتتسرب أنهار من العرق المالح على أخاديد الوجوه. ثم يبدأ التغير، وتصل نسمة الهواء، وتدخل بطن الأشرعة، ثم تتحول النسمة إلى ريح هادئة، وتزداد حماسة الرجال على السفيتين والريح الخفيفة تشدد، والأمواج الصغيرة الراقصة تحت السفيتين تتحول

إلى سياط تصفع بطنيهما بقوة. والسرعة تزداد، والحماسة، والأشعة تميل بفعل الريح التي صارت سرعتها تنذر بخطر كبير، لكن التحدي يمنع أحد البحارة من تغيير شراعه بآخر صغير، يتكيف مع الريح التي تعول، فتمزق الشراع الكبير بعد أن يصل العناد بصاحبه حد الشراسة. والسفينة تهتز بعنف، والبحارة يصطدمون، وعناد النوحذا يصبح جنونا لا بد من كبهه، لكن بعد فوت الأوان. لقد انكسرت سارية السفينة، وأخذت تغوص في البحر، ومعها يغوص الرعب في القلوب، والموت يزحف وصاحب السفينة ينتهي وقد فقد عقله، وهو لا يصدق أن البحر صديقه قد خدعه ويظل يصر على أن سفينته لم تغرق، وأنها راسية في عرض البحر، تنتظره هناك حتى يسكت صوته إلى الأبد.

هذا التحدي، غير الواعي لم يكن بقوة البحر، لكن التحدي، حين يكون واعيا قد يستطيع أن يصارع البحر، وأن يخرج من مخاطره. وهذا ما صوره سليمان الشطي في قصته (الدفة)<sup>(٢٠)</sup> التي تضع السفينة - كما في القصة السابقة - في الظلام الدامس، ووسط الأمواج العاتية التي تهاجمها وترتد، بعد أن تترك رذاذها يبتسم سخرية من الهياكل البشرية اللاهثة الشاحبة اللون التي تجري على سطح السفينة التعب، محاولة وقف تدفق الماء.

والقصة تضع الموقف في لحظته القصوى: كل الوجوه متجهمة، والعاصفة مزهوة بجبروتها، والأمواج تصعر خدها تجاه السفينة، فتقذف بها في كل اتجاه، وكان لا بد من حل حاسم لصالح الإنسان على ظهر السفينة، وذلك بالقاء حمولة السطح إلى البحر. وحين يتم انتصار الإنسان - بالتضحية - ترتفع السفينة شاحخة فوق الموج، وقد عادت إليها عزتها وكبرياؤها، بينما تلقي الشمس - بعد ذلك - بأشعتها على سطح السفينة، ومعها الدفء الذي يلامس الأجساد العارية لكن هذا الدفء يصبح نقمة حارقة، مع ارتفاع الشمس، ينبئ بما هو قادم: لقد مات البحار الذي استطاع أن يقود السفينة إلى طريق سلامتها.

البحر قوي، وكل تحد له، لا بد وأن تتبعه تضحية. وإذا كان الموت قد طال أحد البحارة في القصة السابقة، فإن العجز يطال رجلا آخر، عندما تصل السفينة

إلى مينائها في قصة محمد عبد الملك (اللقمة)<sup>(٢١)</sup> فرغم أن السفينة تتقاذف بهدوء وانتشاء الفرس، تحت طيور بحرية تخلق في السماء الزرقاء، ورغم أن موجات البحر تضرب صخور الشاطئ السوداء، فتتناثر زبدا، إلا أن التحدي بين الإنسان والبحر يظل قائما، ويكون طرف التحدي هذه المرة أحد حمالي الميناء، وهو يبدو شاذا وسط الآخرين الذين يتسابقون إلى حمل أكياس الرز، ويسرون منحنيين في صف منتظم فوق اللوح الخشبي الممتد كجسر بين الماء واليابسة، بينما يجهد ذلك الحمال لرفع كيسه ويهتز اهتزازات عنيفة، ويندفع في انحناء مفاجئة إلى الأمام.

إن وصول السفينة إلى الميناء يعني زمنا يتحرك، وهو زمن لم يغفل هذا الحمال الذي كانت له شهرة في الميناء، فكبر وعمّه الهزال والحزن وانزلقت أكتافه في الجانبين، وتآكل لحم صدره، ونثأت العظام التي كانت غائصة فيه، فأصبح يقف فوق جسر من الزمن، مثل الجسر الذي يسير فوقه، يمكن أن تسقطه عنه أية هزة إلى البحر، إلى (اللقمة) التي تنتظر هناك. لكن الحمال يتحدى الشيوخوخة التي جاءتته مبكرة، فأفقدته قامته المربعة، وخلفت له وجها عريضا ذا وجنات وعينين فيهما غبش أحمر تشبهان قمرا رماديا منطفئا، وشعرا أكرت مغبرا، وابتسامة قديمة لفظت أنفاسها في درب العمر الضائع بين الأرصفة والبحر، وتاريخا رجوليا يرفض أن يقع، قبل أن يقطع الجسر الذي يوصله إلى الشاطئ، ثم إلى بوابة الميناء.

والدخول من البحر إلى البر هزيمة، يحتاج الإنسان بعدها إلى هدم الهوة بينه وبين العالم، حتى يستطيع أن يعيش، كما يفعل بطل قصة مريم جمعة فرج (عبار)<sup>(٢٢)</sup>، الذي كان يحس بأنه مشوه لأن وجهه يشكل الجزء الأكبر من جسده، بخطوط يابسة فوق زحمة من العظام، وألوان كالصدا، وحلقة منتفخة كالوجه، وشيء مثل الفم والأنف تشكل كلها شكل العفن الصدئي، وتجعل المرأة التي أحبها تهرب من المنزل ليبقى وحيدا فوق عبارته تحت الشمس التي تسقط صلبا صفرا على ظهر البحر، وقرب كتل الذباب الأسود التي تلحس الأرصفة اللزجة. إن البر بعيد عن الشاطئ يخيفه، فيوصي صبيه بأن يكفنه ويلقيه في الخور إذا مات، لكنه كان مضطرا إلى مغادرة الشاطئ، وحينها مشى قليلا، ابتلعه الزحام، ونزل اللون العكر

إلى مكان يشبه سلة المهملات في نفسه، وتساءل لماذا يكره الدنيا إذا كان كل شيء فيها لا يسوى؟

هل يستطيع هذا السؤال العبثي أن يلغي وحدة الإنسان حين يصل إلى الشاطئ بعد البحر، أو حين يكون عليه؟

فهد الدويري في قصته (رجل الفندق)<sup>(٢٣)</sup> جعل بطلها يوقف سيارته الصغيرة على الشاطئ تماماً، بحيث يكاد ماء البحر يصل عجلاتها، ويطفئ المصابيح، ثم يأخذ أدوات الصيد وأدوات الشاي، ويفترش رمل الساحل الناعم الذي تحالطه خشونة الأصداغ الصغيرة. وبذلك ينقل الصيد من مهنة إلى هواية، وينقل مكانه من وسط البحر إلى ساحله. ويكون الليل في أوله، والشاطئ تنيره الكهرباء، وأضواء فندق ساحلي قريب. وعلى الشاطئ يلتقي شاباً لا علاقة له بالبحر، لأنه وافد، لكن البحر يمد له خيره، حين كان يأخذ السمك الذي يرميه الرجل، ويبيعه، حتى يجمع ثمن التذكرة، ويهاجر.

إن خير البحر، بعد أن عاد الإنسان إلى شاطئه، صار نوعاً من الذكريات، وكلما ابتعد بها الزمن تصير روايتها حكمة على لسان جده، يصورها عبد الحميد أحمد في قصته (قالت النخلة - للبحر)<sup>(٢٤)</sup> بشكل واسع يغطي البيئة والعلاقات. إن المرأة في القصة، بعد أن أخذ البحر حبيبها، لم تقل شيئاً عن البحر، لأنه كان موضع سرها، ولكنها قالت الكثير عن (النوخذا) الذي كان السبب، وسرقها من الحبيب وفاء لدين على والدها، ومع ذلك لم يستطع أن يسرق ثمرة الحب التي تشكلت أيام كانت الأرض ملأى بالنخيل والثمر، وكان البحر قويا لا يستطيع أحد قتله.

وإذا كان البحر قد أخذ الحبيب في القصة السابقة، فإنه في قصة ليلى العثمان (الطاسة)<sup>(٢٤)</sup> يستعيد ما قدمه للناس، لأنهم اختاروه لغرض آخر.

إن المرأة تخرج إلى البحر من وسط الأزقة الضيقة، عبر البيوت الطينية ذات الأبواب الخشبية الموارية، من أجل أن تغسل شعر البنات. لكن وجه البحر الأزرق اللامع بأمواجه المزبدة، ونسيمه الرطب ذي الرائحة التي يعرف أصلها، يذكر المرأة

بأن لها زوجا بين السماء والبحر، في فضاء قد يبتلعه في أية لحظة، ولذلك تحرص على ما تركه لها من ذهب، تضعه في طاسة صغيرة تحملها معها وهي تتجه إلى البحر، وتحرص على أن تظل الطاسة في يد بنت، حينما تغسل شعر اختها. وحين يبدأ دور الثانية، ترقد المرأة - الأم على الطاسة، كما ترقد دجاجة على بيضها وحين يجيء دورها، يرقص البحر موجة موجة، مع رقص شعرها الطويل خصلة خصلة فتتشغل به، ويصرخ الرمل، لتخرج الطاسة من بين فخذها كطفل، وتتجه إلى البحر، مثل سمكة هاربة، وتبتعد داخله، مثل خيال يهتز فوق صهوة جواد وتبحر، مودعة كل النواح الذي يبكيها، وكأنه يبكي الرزق الذي لم يعد يجيء من البحر، بعد أن تحول هذا البحر إلى وظيفة أخرى.

لم يعد البحر بحرا حقيقيا يتطلب الوصول إليه صراعا ومغامرة، حتى وإن لم يفقد قدرته على الخداع، بعد أن اقترب من الساحل، وصار يتلون بلون الرمل، ولم يعد أزرق كما كان في العمق. البحر - الشاطئ صار مكان متعة، تمارس فيه هواية ما، أو تخلق أمامه لغة جديدة من العلاقات، كما في قصة إسماعيل فهد إسماعيل (اللغة المشتركة)<sup>(٢٥)</sup> حين يكون الزبد أبيض، والأفق البعيد داكن الزرقة، والأمواج تتوالى بهدوء، فتداعب كعب حذاء الفتاة التي يقترب البحر منها، وتقترب منه، ويصبح التحدي ليس ضد البحر، ولكن ضد ما هو خارجه، مما يمنع الشاب من الاقتراب أول الأمر، ثم يفعل، ويقذف البحر بحجر، ثم بضحكة، تتلاحم مع ضحكة الفتاة وتمتزجان بصوت الأمواج.

لقد فقد الشاطئ وظيفة السابقة كمكان ينطلق فيه الإنسان إلى البحر، ولكنه لم يفقد دفة العلاقات فيه، فإليه يتجه العاشق بحبيبته، هربا من المدينة التي لم تهجر تقاليدها، ويمسك بيدها، ليسيرا سويا كما في قصة منيرة الفاضل (حين نسرق الحب)<sup>(٢٦)</sup>، لأن الشاطئ يحمل دفئا يلتحم بخيوط كثيرة حاملة، ولأن العاشقين عنده يصبحان كطيور البحر التي لا تحط إلا لتحلق من جديد، بالرغم من العيون التي تراقب.

هذه العيون تحيي من المدينة التي تحتفظ بكثير من تقاليد الصارمة، لا في



علاقات الحب وحدها، وإنما في كل العلاقات، لدرجة أن وليد الرقيب في قصته (الخَدر)<sup>(٢٧)</sup>، صورها شبه ثابتة، خاصة حين يحفظ لها الثبات مصلح المتحكمين بأمرها.

المكان في القصة مقهى يمتلئ بالضجيج، والزمان مساء، لكنه متحرك، بين حدثه الأول وحدثه الثاني شهران، والشخصيات من الرجال (معظمهم بحارة) لأن المقهى خاص بالرجال، والتفاوت بينهم يكون في مكان الجلوس وما يدور من حديث، أما الحراك الاجتماعي، بتغيير البصري إلى أصيل، فإن سببه ثروة وصل إليها الأول، فاحتل موقعه الجديد، وحمل نظرة هذا الموقع تجاه الآخرين.

وإذا كانت (الأصالة) التي تنبع من القبلية تشكل عامل ثبات في المجتمع، فإن ثباتها يظل نسبيا تجاه عوامل لا يمكن تجاهلها.

والثروة في هذه المجتمع، غالبا ما تحيء من البحر، فالرجل فيها صار غنيا لأنه هرب كمية من اللؤلؤ، ومن حوله يسخرون من حراكه الاجتماعي، لأنهم بحارة، لا يهتمهم الأصل، بقدر ما تهمهم أمور الحياة الملحة، وعلى رأسها الديون التي تتراكم من السلفة، التي قد تشكل علاقة البحار بالتاجر، ولكنها غالبا ما تشكل هذه العلاقة مع النوخذا.

وقصة عبدالغفار حسين (وكان الدفتر... رادي عليه)<sup>(٢٧)</sup> من أبرز القصص التي صورت هذه العلاقة داخل المدينة البحرية، لا كعلاقة مجردة، وإنما كعلاقة مربوطة بالمكان، وملامح الشخصيات التي تدل على مواقعها الاجتماعية، إضافة إلى توظيف الجو في تعميق التأثير.

البحار في القصة له خدان علاهما الذبول، وتموجت جلدتهما واسترختا وظهرت فوق سطحيهما شعيرات خشنة متجعدة، انتشرت في غير ترتيب على رقعة وجهه الفاحم اللون، وقد اشتعل ثلثاها بالشيب المبكر.

والمكان الذي يتحرك فيه البحار، بقدمين حافيتين، ووزار بال، هوسكة ملتوية لا صوت فيها سوى صوت الكلاب يأتي من بعيد، فيعمق خوفه. والزمان ليل

شديد الظلمة في الدرب الضيق . والجو بارد يخزه بقوة . وكل هذه العوامل البيئية توحى بأن قصده لن يتحقق ، وهو يصل إلى منازل التجار ، فيحس بالجوع ، لكنه لا يدخل ، لأن خوفه على أبنائه من الجوع هو الذي يسوقه إلى الدهريز الكبير الذي يجلس النوخذا في صدره ، ليطلب منه مساعدته على سد دين راعي الدكان حتى يضمن الطعام لأطفاله . ولأن الصورة كلها يائسة ، فإن محصولتها تنتهي بيأس حين يقذفه النوخذا بقرار مصادرة الأرض التي يسكن عليها ، سدادا لديونه المتراكمة ، ويدلف داخل المنزل من الباب المؤدي إليه ، تاركا البحار كالمسحوق ، ترتجف ساقاه الهزيلتان اللتان لم تقويا على حمله من شدة الارتجاف ، فاسقطته أرضا .

والنوخذا ، أو من هو في مكانته داخل المدينة ، يعطي لنفسه حقا يرفضه للآخرين ، فهو في قصة سلمى مطر سيف (النشيد)<sup>(٢٨)</sup> جد له فؤاد نوخذا يدفن غواصيه في عمق البحر بقلب بارد ، حتى حين يسكن الوجوم كل ملامح وجهه القاسية ، ويقلقه أمر إلى درجة المرض والاصفرار . وهو يحاول أن يمنع حفيدته من زيارة المرأة التي سكنت قريبا منهم مؤخرا ، ويهدد بذبحها كدابة الزريبة إذا شاهدها عند تلك المرأة ، مما يثير تساؤل الفتاة ، حول صمت المرأة ، رغم أن الجدد يعلن كراهيته لها ، من خلال قسرات من يمتهن المروق فوق أجساد الغواصين ، فتكبر ذاته بامتصاصهم ، لكنه يذبل مع الأيام في وجود المرأة في فريجتهم ، لأنها تمثل كشفا لحقيقته ، باعتباره أحد الأغنياء الذين هاموا بها من قبل ، وفقدوا اتزان غريزتهم .

هذا النوع من الكشف يتسع ، كلما اتسعت التساؤلات حول الواقع ، كما تتسع مقاومته من قبل النوخذا الذي يريد أن يظل الواقع له وحده ، فيتهم الجد حفيدته بجنون يستلزم جلدا - يخرج الروح الغربية ، بينما يحتاج هذا الجنون / الوعي إلى طبيب نفسي في قصة أمينة بوشهاب (هياج)<sup>(٢٩)</sup> التي يقدم فيها رجل ثري على الزواج من فتاة من حي الصيادين ، كل ثروتها هي قامتها الريانة ، وعيناها الواسعتان وشفتاها المكتنزتان ، لتكتشف بعد فترة ، حين ترفع رأسها ، وتدير نظرة سريعة في الغرفة ، وهو متكومة في المقعد المعتر بذاته ، أنها كانت جزءا ساكنا من محيط الأشياء الساكنة الأخرى التي تناصبها العداء : الساعات الأثرية ذات القاعدة المتفخخة وهي

تهز بندولها يمينة ويسرة بدأب يثير الجنون، وينبىء على الزمن الذي يتحرك ويتراكم في الخلف كأكوام من التأنيب الثقيل، إنها صارت جزءا من هذه الأشياء، ضمه زوجها إلى بيته، كما يضم هندامه المرتب ونظارته الذهبية الاطار، وضحكته التي تبرز منها أسنان ذهبية .

ولقد وجدت المرأة نساء مثلها في البيوت الحديثة التكوين، التي تحيط بها الحداثق، وتجميلها أحواض الزهور وأغرب السيارات، في جمال يفتقد الحياة، بينما كان حيها القديم مليئا بخنادق الشوارع ومستنقعات البواليع الأسنة والكلاب والأغنام الهزيلة وأحاديث البحر والغوص، ولكنه كان مليئا بالود والضحكات الحية التي تشعرها بالرغبة في أن تلقي بنفسها في حضن ذلك العالم المتين العلاقات .

إنه التمسك بعلاقات قديمة متينة، بدأت المدينة تتناساها لتعيش حياة خالية من المشاعر العميقة، تستند إلى المظاهر، لأن معظم الذين وصلوا إلى مثل هذه الحياة اختاروا للوصول طريقا لا تقبله المشاعر العميقة، وتمسك أصحاب هذه المشاعر بما يخبزنونه للحياة من حب، حتى وإن لم يوصلهم إلى الثروة. وبائع السمك في قصة عبد الحميد أحمد (السمكة)<sup>(٣٠)</sup> يصر على حياته، رغم الفرصة البسيطة التي تلوح له من زميل سابق .

سوق السمك هو المكان الذي لا يتغير، وكل شيء فيه كالح ومغطى ببقع سوداء من مخلفات الذباب والاحشاء. ووجه الباعة متغضنة شاحبة وهزيلة، عليها آثار سنين قاحلة. وبائع السمك هيكل عظمي مكسو بالجلد الأسمر المدبوغ، عيناه واسعتان جاحظتان دائريتان، خاليتان من الرموش، تشبهان عين السمك. أما الرجل القادم من الماضي فقد كان ظاهر البدانة والنظافة، تذكر أنه كان معه، فوق سفينة واحدة، في بحر يمتد إلى ما لا نهاية، وسط مخاطر كثيرة تجثم فوق الصدور، في أيام جميلة لا تنسى، رغم التغيرات التي حدثت، والتي جعلت كل طرف راضيا بما هو فيه. فالأول يرضى بأن يظل هو الماضي بعينه، والثاني سعيد بالحاضر، لكن الحنين يشده إلى الماضي في بعض الأحيان، حتى وإن جاء ذلك من خلال أكلة سمك .

زمن الغوص انتهى ، وتوقفت آخر سفينة ، كما يقول محمد عبدالملك في قصته (عندما توقفت آخر سفينة)<sup>(٣٣)</sup> فما الذي يجعل الناس يحنون إلى ذلك الزمن الذي صورت القصة القصيرة قسوته؟ يقول بطل القصة : كانت حياة زاخرة بكل شيء ، رغم الصعوبات والمخاطر : عراة نجوب البحار وأيدينا الصخرية الممزقة ، لكنها حياة لها خصوصيتها وأصالتها ، تجانست معنا ، وتجانسنا معها ، فعشنا معا في وفاق وحين توقفت آخر سفينة ، حمل البحار السابق نفسه إلى المدينة ، وسار تحت الشمس في الطابور الطويل ، حتى لم يعد ينفع ، ومع قدوم الشتاء ، ثم الاستغناء ، فتحول زمن الغوص إلى حلم قديم ، في الليالي القمرية ، والنهام يحكي للأموج أسطورة البحار في كل زمان غناء الموت في ساعات الحياة ، وغناء الحياة في ساعات الموت .

لقد تغيرت أمام البحار أداة انتاجه ، كانت يده في البحر ، وصارت قلما في المدينة ، والبحار لا يتقن استخدام القلم ، واليد صارت في الصحراء في قصة أخرى للكاتب السابق ، هي (تحت سماء المدينة)<sup>(٣٤)</sup> لم يصدق خلالها البحار أن البحر خان ، فدار في المدينة حتى أدارت رأسه المكاتب والمباني والصخب ، ثم جاءت ضربة الشمس ، حين عمل عامل حفر ، كانت ضربة أخرى ، لكنه كان مصرا على النهوض منها ، والوقوف تحت الشمس ، كما كان وقوفه من قبل وسط البحر ، الذي تحول نجاحه القديم فيه إلى جافز .

إن صلابة البحار القديم لا تنتهي مع الضربات المتلاصقة ، في مدينة لا يستطيع أن يألفها ، حتى وإن عاش فيها ، وهذه الصلابة تنتمي إلى البحر ، وتجعله يعود إليه ، وهو يحس بأن العلاقات فيه كانت أقوى . وفي قصته (القبر الكبير)<sup>(٣٥)</sup> يحلل عبدالله خليفة هذه العلاقات ، من وجهة نظر الحاضر في الماضي ، ليكشف ما اختفى منها فولد الحنين .

إن الآلام التي عاشها الإنسان الفقير وسط البحر ، كانت كبيرة ، والآلام التي يعيشها وسط المدينة كبيرة أيضا ، فلماذا تكون لأيام البحر أولوية في الحنين؟ البحر ،

من وجهة نظر الحاضر في القصة، لم يعد بحرا، صار رجلا أسود، هائل الجثة، مستعدا بين اللحظة والأخرى لالتهام الناس، وهو يحدق بلا عيون، وينظر وكله أفواه.

والبحر، من وجهة نظر الماضي، رجال يعملون بجذ وتعب، لكن اللالء تضيء وجه النوخذا، بينما تحطمهم الديون، ويضطر واحد منهم ليسرق، فيعصر أمامهم ويلقى في البحر، فتتحول السفينة إلى قطعة من الظلام، بلا حس ولا حركة، وبعض العيون ظلت ساهرة قلقا، وخوفا، وحزنا، وألما، وغضبا، كل ذلك يتلاقى حول جثة الغواص التي دفعت إلى الأعماق، يبحث عن ثأر يحدث، حين يكشف النوخذا مقتولا على ظهر السفينة، لتبدأ فيها حياة أخرى من التمرد والغناء، ينتهي بقبر كبير، لم يفلت منه سوى قاتل النوخذا، الذي انتهى عاملا في مصنع ومات ميتة طبيعية، لكنه خلف ابنا في المصنع ذاته: حين سئل عنه، اكتشف أنه في السجن.

والقصة مكتوبة بشكل تحقيق صحفي، من ستة مقاطع، حين يوضع أمام رئيس التحرير، يعتبره قبلة أو مؤامرة تهدف إلى إثارة الحقد بين أفراد العائلة الواحدة. وحين خرج الصحفي قابله الشارع المثائب، وكانت الشمس كرة حمراء صغيرة تقف فوق بناية من ثلاثة طوابق، حياها بشوق، ثم اندفع بين الناس، وذاب في موجهم.

بين الماضي والحاضر، لم يتغير الواقع الظالم كثيرا، لكن العلاقات تغيرت، وكانت للماضي ميزة المشاركة الوجدانية، والمشاركة بالفعل، وهو الأمر الذي يشكل أساسا للحنين.

إن التطلع إلى الماضي من قبل من عايشه، يكون مثل البحث عن دواء فيه، لكل ما طلعت به من آلام يعمقها الاحساس بالوحدة، وهو ما يفعله (الجد) (٣٦) في قصة أخرى للكاتب، حين يحمل حفيده إلى البحر، بحثا عن سمكة لحمها يشفي. كانت الشمس قد بدأت بالنهوض، مغسولة بمياه البحر الأزرق. وكان البحر واسعا وعميقا وصافيا وهادئا. سيكون يوما جميلا، تتسرب فيه حيوية البحر إلى عروق الصغير، فتندفق مياه الحياة في جداوله، وتأتي السمكة لتمده بعصير الشمس ومذاق العشب البري.

لكن الشمس ارتفعت فتلاشى الندى والضباب، وصارت كرة صفراء صغيرة تشع لها واخفت البيوت والقوارب والطيور، ولم يعد سوى الماء المترجرج، وقرص النار المعلق في السماء الباهتة. وأحس الجد بأن البحر لم يعد البحر الذي كان يعرفه. فقد تغيرت الجهات واخفت جزر النخيل وانتشر الرماد وذاب لون السماء. وتعب الصبي وارتفعت حرارته بعد أن ضاعت الدروب وتوحد الماء والرماد وذاب لون السماء. وحين شاهد شيئا يلمع من بعيد، اتجه إليه، ليكتشف أنه ملك خاص يمنع الاقتراب منه، لكن الخطر أجبره وحاول أن يتذلل للحراس، من أجل الصبي المريض، الذي رفض تذلل جده، وأنكر المرض، وقاوم، ثم قفز ومشى على يديه بسرعة، فبحلق فيه جده مستغربا، وشعر للمرة الأولى بالفرح العميق، وبثقل السنين المرير على روحه.

لقد عادت كبرياء البحر إلى الصغير، فرفض مذلة جده، ونهض كالرجل الذي تعرض لضربة الشمس قبله، وقرر أن يقاومها. وقد استفاد الكاتب من توظيف الطبيعة في متابعة أحداث قصته، منذ بداية النهار الجميل الذي يفتح بابا للأمل في الوصول إلى علاج للصبي المريض القلب، حتى تبخر الشمس هذا الأمل دون أن تقتل الاصرار.

وقد نجح الجد في نقل شيء من سماته الشخصية إلى الصغير، حين حمله إلى بيئة البحر، التي خلقت فيه هذه الصفات، لكن غياب هذه البيئة، عن مكان الحدث، يجعل التأثير في جيل جديد لم يعايش البحر صعبا، وهذا ما صورته خلف أحمد خلف في قصته (انطباعات عن وجهه)<sup>(٣٧)</sup> حين جعل البحار القديم يرمي بنفسه في خور على الكرسي، ويتنحنج في كل وجوده: سترته الممزقة الأكمام، المعتمة اللون، المجهولة التفصيل، ووجهه المتسخ، مما يوحي بأن وجوده لا يستطيع أن يكون مؤثرا، حتى وهو يتحدث لغة الموج التي يفهمها، لأن يديه صارعتا أعماق البحار. ولكنه لا يفهم لغة المدينة، ولا تفهم لغته، لذلك يصمت، ويدير وجهه، وحين يقول له شاب أنه يحب أن يسمعه، ويقول لنفسه - حينئذ - أنه يحب أن يشمه ويتذوقه، يرد البحار العجوز، بضحكة عجوز، لكنها تحمل صلابة بحار: قد تحب يا بني لكنك لا تستطيع.

لقد انفصلت المدينة عن البحر، حتى لم تعد بينهما لغة، وحين يعود الرجل إلى مدينته بعد غياب طويل، في قصة ليلي العثمان (الرؤوس إلى أسفل)<sup>(٣٨)</sup> يكتشف أن الانفصال حدث بين الماضي والحاضر، بشكل كامل. أنه يخرج من السجن ويحس بأن الهواء منعش والشمس ساطعة، لكن الأرض رطبة، مبللة الوجه، دافئة تذكره بدفء الوجه الذي خدعه، وكان سببا في دخوله السجن، هو وجه زوجته التي قتلها انتقاما لشرفه الذي خاتته.

صوت المدينة الجديدة يفرعه، والسؤال عن الأماكن القديمة يثير الاستغراب، ولون الأسفلت تغير، والطرق ضاعت، والمعالم لم يبق منها إلا بقايا تدل على الزمن القديم، بينما ترتفع البنايات واللافتات، وتسارع السيارات، ويطل عليه وجه من زمان قديم، لامرأة كان لها احترامها، وزال مع التغير الذي طال كل شيء فصارت الدنيا مقلوبة، وصارت أجساد الناس تدفن رؤوسهم.

لقد أحالته المدينة القديمة إلى الجريمة والسجن، وفي المدينة الحديثة، قرر البحث عن جريمة جديدة، تعيده إليه، حيث يجد حريته لكنه يحمل في نفسه صورة تبقى للمدينة القديمة، صورة للبيت الكبير الذي يضم عائلة واحدة، هجرته حين هبت عليه عاصفة رملية، فتحول إلى مقبرة.

هذا البيت هو الرابطة العاطفية التي تربط القصة بالمدينة القديمة - الماضي - البحر، كما ربطتها من قبل بالصحراء - القرية، وهي سمة تجعل الماضي أقرب إلى القلب من الحاضر في القصة الخليجية، لأنها تجعله مثالا للترابط والغيرية، وتمنح الناس فيه صفات إيجابية، أبرزها الوحدة والشجاعة إلى حدود المغامرة، في مقابل الخدر والنوم الذي يميز المجتمع الحاضر، في علاقة أفرادهم ببعضهم، وفي علاقته بالوطن ذاته.

وتطرح ليلي العثمان نوعا من المقارنة بين الماضي والحاضر، في قصتها (رحلة السواعد السمرات)<sup>(٣٩)</sup> حين يترك الرجل زوجته وحيدة على الشاطئ أمام العيون، فتشغل نفسها بالرميل الأسمر الذي يتماوج تحت قدميها، يتحد ويتعد، وبالماء الأزرق الذي يغريها فتهرع إليه، مكانا وتاريخا، فترى فيه بقايا إنسانية مبعثرة من آثار

رجال صارعوه، ففقدوا أذرعهم وهم يبحثون عن دانة تغنيهم، فيختلط الأزرق بالأحمر في عينيها، وتفتقد خاتم زواجها، فتخاف البحر وهي تبحث عنه، وتغرق في خجل أسود وهي تتذكر جرأة رجال البحر وقدرتهم على تحديه. وحين تبحث عن العون، تنظر ناحية الشاطئ، فترى على الطاولة حلقة دائرية تلتصق بالجريدة ترتاح أمام وجه الرجل الذي تركها وحدها، ولم يكن يفعل ذلك من قبل.

لقد انفصل الانسان عن البحر - في إشارة عاطفية أيضا - والبحر ما يزال مكانه، فبدأ الاحساس بأن البحر ذاته سينفصل، ليصبح مصدر خطر، بعد أن كان مصدر خير، وهو الاحساس الذي صورته عبد الحميد أحمد في قصته (السباحة في عيني خليج يتوحش)<sup>(١)</sup> حين يربط المرأة بالرجل بالبحر، فيكون فستانها أزرق وأزاره أزرق، والبحر أزرق، والسماء زرقاء، ثم يأخذ البحر والديهما، فتتعلم المرأة السباحة في عيني من تحب، وتلاحظ أن الحزن صار يكسو وجهه، حين ابتعد عن البحر، وصار يخاف منه وعليه، كان البحر بريئا وخطف الوالدين، ثم عاد يمارس الخطف والقتل، لكن دون براءة هذه المرة. والرجل يدرك، ويبحث عن عمل جديد، يستطيع فيه الدفاع ضد الخطر القادم من البحر، لتعود السباحة في عيني ممكنة، وهو يخلق رابطته الجديدة القوية، مع الأرض هذه المرة، ويردد رمز ثباتها: النخيل... النخيل.

## هوامش

- (١) هدى علي محمد، بيت العز، الموسم الثقافي، قطر، ١٩٨٦، ص ١٣.
- (٢) شبيخة علي، مأساة طفلة، المصدر السابق، ص ٤٧.
- (٣) خلف أحمد خلف، فيزنار، دار الفارابي، بيروت، ١٩٨٥، ص ١٨.
- (٤) فرحان راشد الفرحان، سخریات القدر، مطبعة حكومة الكويت (٩) ص ٢٧.
- (٥) فهد الدويري، حدث ذات ليلة ممطرة، مجلة العربي، الكويت، أبريل ١٩٨٣.
- (٦) محمد علوان، الحكاية، تبدأ هكذا، مصدر سابق ص ٣٥.
- (٧) ليل العثمان، امرأة في اناء، شركة الربيعان، الكويت ١٩٨١، ص ٩١.
- (٨) ليل العثمان، الرحيل - مصدر سابق ص ١٠١.



- (٩) سعود بن سعد المظفر، يوم قبل شروق الشمس، المطابع العالمية، روى، عمان ١٩٨٧، ص ١٩.
- (١٠) المصدر السابق ص ٤٣.
- (١١) محمد علي قدس، هموم صغيرة، النادي الأدبي الثقافي، جدة ١٩٨٤، ص ٤٣.
- (١٢) عبدالرضا السجواني، ذلك الزمان، مصدر سابق، ص ٦٨.
- (١٣) سعود بن سعد المظفر، مصدر سابق ص ٦٨.
- (١٤) خليل إبراهيم الفزيع، الساعة والنخلة، دار العهد، الدوحة ١٩٧٧، ص ٢٦.
- (١٥) محمد عبدالملك، نحن نحب الشمس، مصدر سابق ص ٢٥.
- (١٦) سليمان الشطي، الصوت الخافت، مكتبة الأمل، الكويت ١٩٧٠، ص ٨٤.
- (١٧) محمد عبدالملك، موت صاحب العربة، دار المشرق العربي الكبير، بيروت ١٩٧٩ ص ٧٣.
- (١٨) فهد الدويري إرادة الله، مجلة الرائد، الكويت، فبراير ١٩٥٣.
- (١٩) علي سيار، السيد، دار الغد، البحرين، ١٩٧٦، ص ٥.
- (٢٠) سليمان الشطي، الصوت الخافت، مصدر سابق ص ٢١.
- (٢١) محمد عبدالملك، ثقب في رئة المدينة، دار الغد، اتحاد كتاب وأدباء الامارات، أبو ظبي، ١٩٨٦، ص ١٤٤.
- (٢٢) فهد الدويري، رجل الفندق، مجلة الهدف، الكويت نوفمبر ١٩٨١.
- (٢٣) عبدالحميد أحمد، السباحة في عيني خليج يتوحش، دار الكلمة للنشر، بيروت، ١٩٨٢، ص ٩.
- (٢٤) ليلى العثمان، الحب له صور، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٣، ص ١٠١.
- (٢٥) إسماعيل فهد إسماعيل، الأقباص واللغة المشتركة، دار العودة، بيروت ١٩٧٩، ص ٢٣.
- (٢٦) منيرة الفاضل، الرميح، شركة الربيعان، الكويت، ١٩٨٣، ص ٩٣.
- (٢٧) وليد الرقيب، تعلق نقطة تسقط طق، دار الفارابي، بيروت ١٩٨٣، ص ٥٩.
- (٢٨) عبد الغفار حسين، وكان الدفتر... كلنا... نحب البحر، مصدر سابق ص ٩٦.
- (٢٩) سلمى مطر سيف، النشيد، المصدر السابق ص ٤١.
- (٣٠) أمينة بوشهاب، هياج، المصدر السابق ص ٩.
- (٣١) عبدالحميد أحمد، السباحة في عيني خليج يتوحش، مصدر سابق، ص ٢٧.
- (٣٢) محمد عبدالملك، موت صاحب العربة، مصدر سابق، ص ٤٧.
- (٣٣) محمد عبدالملك، ثقب في رئة المدينة، مصدر سابق، ص ٨١.
- (٣٤) عبدالله خليفة، لحن الشتاء، مصدر سابق، ص ٩١.
- (٣٥) عبدالله خليفة، يوم قاتظ، مصدر سابق، ص ٥٦.
- (٣٦) خلف أحمد خلف، الحلم وجوه أخرى، أسرة الأدباء والكتاب، البحرين، ١٩٧٥، ص ٤٥.
- (٣٧) ليلى العثمان، الحب له صور، مصدر سابق، ص ٥٢.
- (٣٨) ليلى العثمان، في الليل تأتي العيون، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٠، ص ٣٩.
- (٣٩) عبدالحميد أحمد، السباحة في عيني خليج يتوحش، مصدر سابق، ص ٣٩.

## القسم الخامس

- ١ -

تبدو المدينة في الكتابات التي تنحو منحى واقعيًا مثل وحش يأكل الشباب كما يصفها محمد علوان في قصته (شمس الموق) <sup>(١)</sup> بالنسبة لمن يجيء إليها، بعد أن احتلت مكانًا كان فيه، فقرر أن يهجره.

أما الكتابات التي تنحو في اتجاه رمزي، فإن المدينة فيها تتحول إلى كابوس، هو ذلك الكابوس الذي يملأ كتابات عبدالله باخشوين، حين يتحول كل ما حوله إلى فراغ في قصة (الحفلة) <sup>(٢)</sup> من خلال حلم مزعج يحاكم فيه، إضافة إلى أحلام أخرى كثيفة تشكل مادة كثير من قصصه. وهو الكابوس ذاته، الذي يجعل عبدالقادر عجيل يستحضر التاريخ ليحاكمه أو يوقظ من في القبور، كما في قصته (السؤال) <sup>(٣)</sup> ليعيدوا اكتشاف العالم، ثم ليكتشفوا أن قبورهم قد احتلت.

وهذان الاتجاهان من النادر أن يكون ارتباطهما بالمكان - المدينة ككل، إلا في لحظة زمنية غير ممتدة طويلاً - كالحلم - وفي دائرة مكانية صغيرة قد لا تتعدى الغرفة أو المكتب، وإذا اتسعت فانها تصور شارعاً، وهو أمر قد يبدو غريباً لأول وهلة، خاصة بالنسبة لكتاب سبق لهم وأن وظفوا المكان في قصصهم القصيرة، عندما كتبوا عن بيئات أخرى.

لكن التأمل يمكن أن يفسر هذه الغرابة، علمياً. فالمكان الذي صورته القصة القصيرة من قبل، كان مكاناً ضيقاً بمساحته، أو بتشابه تفاصيله، وكان ممكناً أن يحضر - وصفاً - في إطار قصة. أما المدينة وصارت نقیضاً لذلك المكان القديم اتساعاً من ناحية، وتنوعاً من ناحية أخرى، فلم يعد حصر سماتها ممكناً، وصار اختيار جزئية بسيطة من المدينة، كمكان، أو كعلاقات، هو الطابع الذي تتجه إليه القصة، حين تتخذ من المدينة الحديثة مكاناً.

مع ذلك، فإن الاحساس بالغرابة لا يتوقف كله، حين نكتشف أن القصة لم تستطع أن تقدم المكان المختار من المدينة، موظفاً فيها، كما فعلت في بيئات أخرى،

وهي غالبا ما تشير إليه اشارات عابرة، دون أن تهتم بتفاصيله، بقدر ما تهتم بالعلاقات التي تجري فيه، حتى تبدو هذه العلاقات وكأنها مجردة، مما يوحي بأن الكاتب فقد حسه الحميم بالمكان حين ارتبطت كتاباته بالمدينة.

هذا الانفصال، ليس من الصعب أن يفسر علميا : فالمدينة الحديثة نشأت في المنطقة بعد اكتشاف النفط، وهبوط ثروة مفاجئة على نسبة من الناس، ليست مرتبطة بوسائل انتاج يمارسونها، حتى حدود اللمس. الذين تحولوا من الصحراء والقرية والبحر إلى العمل في انتاج النفط بشكل مباشر، عجزوا عن ذلك، وصار الانتاج يتم - غالبا - بالأيدي الوافدة. ومع ذلك فإن الثروة وصلت إلى هؤلاء الناس، بشكل غير مباشر، لعل أهم سبله سبيلان : الأول هو الثمين، وهو يعني استبدال مكان حميم، بمكان لا ألفة فيه - بعد على الأقل - مقابل ثروة كبيرة، والثانية هو التجارة التي توسعت، وهي في معظمها تجارة وكالات، ليس فيها صناعة، ولا علاقة تلامس مع العمل الذي يجيء بالثروة. وقد صارت الثروة كأرقام مجردة في حساب لا يرتبط بالواقع البيئي، وهو أمر تحول في وقت ما، بسبب عدم الاحساس بحميمية مع الانتاج، إلى نوع من اللعب في الهواء، أو القمار كما حدث عبر ما سمي بأزمة المناخ التي عبر عنها سليمان الشطي في قصته (وجهان في عتمة)<sup>(٤)</sup> وهو يروي حياة رجل يتحرك - وبعده ولده - من المدينة القديمة التي كان يبيع الدهن في سوقها إلى المدينة الجديدة، التي تحتل السوق، في نوع من المزاد، فتحيل الرجل إلى نوم طويل جدا.

هذه العلاقة المجردة، من الصعب أن تخلق مع المكان - خاصة مكان الانتاج - علاقة يمكن توظيفها في القصة، لذلك ظل المكان عابرا في قصة المدينة اذا وجد، كما أثرت هذه العلاقة المجردة، التي يمكن النظر إليها باتساع أكبر يطال العلاقات الأخرى، على لغة القصة في كثير من الأوقات، فمالت إلى التجريد أو الشعاعية التي تحاول أن توحى بالأفكار، بعيدا عن المكان الذي تطرح فيه، كما يحدث في قصص كثير من كتاب القصة، مثل ليلى أحمد (الامارات) وكلثم جبر، وأمين صالح، وجار الله الحميد وعبدالعزیز مشري وغيرهم. إضافة إلى أن بعض القصص كثيرا ما تناقش قضايا بعيدة عن الروح الواقعية للمجتمع فتوحي بالغرابة عنه، مثل قصص

محمد الماجد التي تطرح فكرا وجوديا، وقصص عبدالقادر عجيل ذات المنحى الصوفي .

المدينة الحديثة، فقدت حميميتها، بسبب الشكل الجديد للانتاج فيها حتى حين يصبح من خلال الوظيفة، ولم تعد صحراء، يرعى الإنسان فيها ماشيته ويتألف معها ولا قرية يغرق في طينها وهو يراقب زرعه ينمو من خلال علاقة يومية مع الطبيعة، ولابحرا يصارع موجه وانواءه، ويستمتع بصيده ورزقه الذي يلمسه لمس اليد. المدينة صارت مكانا غير أليف، وزاد في غياب إلفتها تفرق البيوت التي كانت متلاصقة، وتوزع السبل بالناس الذين كانوا يشكلون حياً يتآزر، فصار الإنسان لا يعرف الإنسان في هذا المكان الجديد المتسع، واختصرت العلاقات إلى حدود بعيدة، فاهتز المجتمع من جذوره التي كان لها شكل له حدود يمكن وصفها، فلم تعد القصة قادرة على أن ترسم حدودا جديدة وهي تتعامل مع المكان الجديد، ولذلك تخلت عنه، لتهتم بجزئيات أخرى من البيئة، وهي الجزئيات الواضحة من المكان - وخاصة الشوارع والشخصيات، والعلاقات المستجدة.

يحتل الشارع حيزا كبيرا من اهتمامات كتاب القصة، حين تكون المدينة بيئة لقصتهم، والشارع هو أبرز عنصر مادي في المدينة الحديثة، بازدحامه بالسيارات والازعاج من ناحية وبالعمارات الجديدة العالية فيه كبديل للأزقة الهادئة، والبيوت الطينية الواطئة.

الشارع، في قصة سباعي عثمان (شرح في فراغ)<sup>(٥)</sup> مكان مربك بازدحامه ونظامه، وبطل القصة، حين يغادر مكتبه، ينسى أين أوقف سيارته، فيجبل نظره على طول الرصيف المواجه، ثم يحاول أن يعبر فتمر السيارات بسرعة ويضطر للقفز والحذر وهو يسمع الفرملة الحادة، ويحس بأنه يغرق في الفراغ، ثم يجد سيارته فجأة، لكن حالة اللاوعي تستمر، فتخلق لديه تأملا في حياته، ينسبه نظام الشارع، ويعرضه لنظرة من الشرطي. وحين يصل منزله، يكتشف أنه لا يدري كيف وصل، فحكم العادة هو الذي قاده.

ويربط الكاتب هذه الحالة من (التوهان) الذي تسببه العادة بالزمن، فهو يكتشف أنه لا يحمل ساعة، كلما احتاج لمعرفة الزمن. كما يربطه بالظروف الطبيعية أيضا، فالندى يغطي زجاج السيارة الأمامي، فيوحي بعدم الوضوح، ويحتاج إلى فعل لإزالته، بقطعة قماش قديمة.

والقصة تقدم صورة واضحة المعالم لحالة الإنسان في المدينة : إنه يتحرك بشكل آلي وينسى المكان والزمان، ويعيش حالة ضبابية، ولا يملك إلا وسيلة قديمة لتوضيح الصورة. إنه بكل بساطة يفقد إحساسه بوجوده في بعض الأحيان، حتى وإن كان هذا الوجود وسط شارع مزدحم، لأن هذا الشارع أيضا يفرض عليه قوانينه التي تحولُه إلى آلة.

والحركة في الشارع غير واعية. إنها تسير بقانون الاستمرار دون أن تهتم بالجزئيات التي كان يهتم بها الزقاق مثلا، ولأن هذا القانون عام، فإنه كثيرا ما يكون ظالما في الحالات الخاصة، وهو ظلم وقع على بطل قصة سليمان الشطي (الصوت الخافت)<sup>(٦)</sup> وهي تقدم واحدة من أفضل الصور التي قدمتها القصة القصيرة، لما يحدث في الشارع الجديد في المدينة الجديدة، من لا مبالاة بالإنسان، تعتبر إدانة لهذا الشارع، وصادمة للإنسان نفسه.

لقد جمع الكاتب في هذا الشارع نماذج متعددة من البشر، تعني تنوعا في المدينة الجديدة، وتعني في الوقت ذاته أن هذا التنوع لا يشكل وحدة أو أي نوع من أنواع الترابط أو التأمل، بقدر ما يعني الاندفاع العشوائي إلى فعل غير واع، حين يقدم عليه واحد من هذا الشارع، فيوقظ نوعا من الاحساس القديم، كان غائبا. إن فتاة - عامة - في الشارع تتهم رجلا بأنه يخدش حيائها، فتوجه إليه الصفعات والاهانات من كل اتجاه، ويدوسه الشارع كله، بالرغم من أنه بريء، لأن يديه سبق أن قطعتا في حادث في المصنع - العمل الجديد الذي لا يتقنه المجتمع - فلم يكن قادرا على أن يمد يديه إلى الفتاة.

إن الشارع، بالناس فيه، يعيش حالة غياب، قد تستفز ذات اللحظة، فيعبر

عنها عشوائيا. فالإنسان في الشارع - المدينة آلة أخرى من الآلات التي دخلت المجتمع. تبدو ساكنة، لكن إثارة واحدة قد تحركها، كما يراد لها. وهذه صورة قاسية للإنسان في المدينة - الوحش التي قتلت فيه إنسانيته. وحين يعبر عبدالعزيز السريع عن هذه الصورة في قصته (الخلاص)<sup>(٧)</sup> يختار الهروب خلاصا للإنسان الذي يراقب ويرى. وتعتبر هذه القصة واحدة من القصص الخليجية القليلة التي اختارت تحديد المكان ووصفه. الحدث يقع في مدينة السالمية، في شارع مضاء، يقلل من ضوئه ضباب كثيف خائق - تتميز به المدينة الواقعة على البحر بسبب نسبة الرطوبة العالية - مع سكون في الهواء غريب. والوقت ليل يسكن فيه كل شيء، بعكس ما يتصور الحارس المنقول إلى الشارع حديثا، والذي يحس بالوحشة وهو يراقب.

ويعطي الكاتب صورة عن بساطة الحارس، لكن القصة تؤكد أنه - رغم مهنته - لا يتمكن من معرفة الحي الذي يعمل فيه، إلا من خلال فكرة بسيطة، تقدمها المراقبة الخارجية المرتبطة بالزمن الذي يحدد دوام الحارس، والذي يتمنى معرفته من خلال ساعات من يمرون به، لكنه يفشل في أن يخلق أية ألفة مع أي منهم، فلا ينضبط زمنه - ولا زمن الآخرين في الحي - إلا بمجيء سيارة الحرس، فتعلن انتهاء دوامه.

والقصة - رغم بساطتها الظاهرية - تكشف الكثير من الواقع الجديد في المدينة، ابتداء من واقع الحارس الذي تكون المراقبة مهمته، ولكنه لا يفعل ذلك بمسؤولية، لأنه يشغل نفسه بانتظار نهاية الدوام، حتى وهو ينظر بشك إلى تصرفات أحد الشباب، مما يوحي باللامبالاة. وهي نفس الحالة التي توصل إليها أحد سكان البناية المقابلة، بعد مرور فترة من زواجه، حين صار يسهر كثيرا ويترك زوجته - التي كانت سعيدة - تنتظره بقلق، وهي حالة الشاب الذي نظر إليه بشك، والذي أضاع مفتاح بيته وصار يفتحه بركلة قدم، أما حالة صاحب البقالة، فهي توحى بالتهالك على المادة، إلى درجة السهر الطويل. لكن أهم ما تركز عليه القصة أمران: الأول هو الذي يفتقده الإنسان في المدينة الجديدة، وهو عدم القدرة على إستعادة الألفة المفقودة، والثاني هو اللامبالاة، التي غالبا ما تكون نتيجة إحساس الإنسان بالوحدة،

رغم الأمكنة المزدحمة. وقد نجح الكاتب في التعبير عن الحالتين، حين وضع الحارس في مكان ثابت، يراقب ما يجري حوله من حركة، فأفاد ذلك بناء القصة كثيرا خاصة وهي تركز على ضياع الزمن من ناحية، وعلى وجود الضباب الذي يوحي بعدم وضوح الرؤية من ناحية أخرى.

عدم وضوح الرؤية هذا، جاء من خلال التغير السريع الذي حدث في المدينة. بعد اكتشاف النفط وهو تغير زاد في الثروة، وفي الانفتاح على العالم، خارج اطار العزلة، دون أن يتوفر الوقت لتغير قيم المجتمع المرتبطة بما كان. ودون أن تستطيع هذه القيم الاحتفاظ بقوتها، فحدث هذا الارتباك الذي عبرت عنه ليلي العثمان في قصتها (على سفر)<sup>(٨)</sup> حين تعتبر وفاة الأب وفاة للماضي ذاته وتتابع انعكاس ذلك على الشخصيات إنعكاسا متناقضا يبدأ من افتتاحية القصة التي تجعل صفرة السماء الذهبية تنعكس على الوسادة التي كان الأب مصلوبا عليها كجثة، فوق السرير العاجي، وحوله كل متعلقات الميت، التي توحى بترف وسيطرة لا حدود لها، توحيان بأنه كان يمنح ويمنع لأنه يملك السيطرة على الجميع، والساعة التي إلى جانب السرير، عقاربها ترقص لتغير الزمن، والأم التي ظلمها الماضي كثيرا تبكي، والأولاد الكبار يتطايرون إلى الهاتف لجمع أكبر عدد من الناس في المناسبة، بينما يبدو أصغر الأبناء غير مهتم، تتناوب عليه مشاعر الحقد والفرح، لأن الذي مات لم يسمح له بأن يكون كما أراد. لكن هذه لا تكون مشاعر نهائية، وهو حين يصل - في تجوال عينيه بالغرفة الثرية - إلى الوجه المسجى ويدقق في ملامحه التي كستها صفرة الموت، يرتعش، وتسقط من عينيه دمعة كبيرة.

كانت كل التفاصيل التي سبقت اللحظة الاخيرة تدين الذين سيكون، من أهل الميت، إلى خَدَمِهِ، لكن الارتباط العاطفي لم يستطع أن يظل مختفيا، فالذي مات أب، يرتبط به ابنه عاطفيا، حتى وأن أدان سلوكه واقعيا. إنه ماض، كان قاسيا، ولكنه كان حميما أيضا، وهذا التناقض في المشاعر، ينعكس تناقضا في السلوك، بين قبول المدينة أو التمسك بما كان قبلها، وهو يتحول بالتالي إلى تناقض في العلاقات، وفي المواقف من خلال استجابات مترددة بين ما هو سلبي وما هو إيجابي في الواقع الجديد.

وبالطبع لم يكن موت الأب (النوخذا أو الطواش أو الاقطاعي أو شيخ القبيلة) موتا نهائيا، وإنما كان الأمر استبدال موقع بموقع، استطاع معه الفرز الجديد - بالثروة - أن يشير إلى تفاوت طبقي مختلف نوعيا، يبرز فيه التاجر - عموما - كبديل للأب القديم، وإن كانت سلطته هذه المرة اقتصادية بحتة، بينما صارت السلطة الاجتماعية تجد طريقها إلى الانفلات منه.

وقد اهتمت القصة القصيرة بابرار هذا لتفاوت الطبقي عبر كثير من الجزئيات بعضها مرتبط بالبيئة التي يعبر من خلالها عن وجوده، خاصة من باب المقارنة، فقدمت أمينة بوشهاب في قصتها (هياج) صورة لحي الأثرياء نقيضة لصورة حي الصيادين، وقدم وليد الرقيب مقارنة بين كلب الفقراء المشرد وكلبة الأثرياء في قصته (ثم يقتل بعدها)<sup>(٩)</sup> وقدم محمد عبد الملك صورة بليغة للكناس في قصته (عباس)<sup>(١٠)</sup> وهويسير وحماره وعربة الأقدار من خلفه، مثل البصقة في وجه المدينة، رغم أنه يحافظ على نظافتها. وقد حاول أن يبني علاقة طيبة مع بنات الحارة، وهو معجب بمن ساهما صاحبة السعادة، ويبالغ في حلمه، ويحزن لحزنها عندما تفقد عقدها الذهبي، ويمرض كلبها، وحين يجد العقد، يتمنى لو تبسم، وتفرح، وتقفز كالسمكة من حوله تعانقه وتقبله على وجهه، لكن المحصلة كانت من خلال اللغة التي تفهمها : لقد تقدمت نحوه بوجوم ، وناولته ورقة نقود.

أما الصورة التي يقدمها أمين صالح في قصته (الأشجار تزهو في الحي الهادئ)<sup>(١١)</sup> فتركز على شكل الحي الثري من وجهة نظر فتاة فقيرة، وهي تعبر عنه بالرسم الذي يتابع انفعالاتها تجاهه فهي ترسم وردة في جوفها شمس تضحك وتتمشى في الحي الهادئ الذي تزهو فيه الأشجار. وتناسل المحاكم، وحين تشعر برهبة أمام العمارات، تحاول أن ترسم مصعدا فرسمته على شكل عجلات سيارات متراكمة فوق بعضها. وفي الحي الهادئ رأت رجلا فقيرا يعذب، لأنه سرق. ورأت آخر يترنح واضعا كفه على قلبه، وفي مقابلة امرأة يجرها كلب جميل يرتدي فروا



فاخرا، يصعد فوق الرجل الفقير حين يموت ويتغوط عليه، فتهره المرأة لأنه لم يختر مكانا أنظف.

هذه التناقضات لا تملك أن تبقي الحي الهادى هادئا، لأن الناس يخرجون من بيوتهم محتجين، كما فعلوا فوق السفينة من قبل، ويعلنون موت الصبر والخوف، ويطالبون بحقوقهم، فيستعين الحي الهادى بالجنود، ويسقط الفقراء ثم ينهضون، وتسقط الطفلة ثم تنهض، لترسم شمسا تضحك داخل وردة، وتخبر أمها أنها رسمت وردة أخرى.

ويبدو أن إحساس الأطفال الحاد بالتفاوت - مع براءتهم - هو الذي جعل منهم شخصيات رئيسية في كثير من القصص التي تدور حوله. وتعتبر قصة وليد الرقيب (تواصل)<sup>(١١)</sup> نموذجا ناجحا لهذا النوع من القصص، استخدم فيه المكان بشكل واع، كما استخدم بعض الأدوات. ومكان القصة هو روضة أطفال في ضحى يوم خريفي، يوحى ببداية العام الدراسي، وببداية لقاء بين مستويات الأطفال، لأول مرة خارج بيوتهم. وهناك شخصيتان في القصة، طفلة ثرية، يدل على ذلك اسمها، وكيس المصاص الذي تحمله، وطفل فقير، يحلم بدراجة حمراء، من أب سافر وهو صغير. ويوظف الكاتب المكان في القصة من خلال المسافة التي تفصل بين الطفلين، حين تبدأ الطفلة في الاقتراب، مع تشكل جو الألفة البريء، بالرغم من حالة الاستغراب التي تثور بينهما، حول أحلام الطفل، ومغامراته، وحول ممتلكات الطفلة من الألعاب، وهذه الألفة تجعلها تزحف بجسدها مقتربة منه، حتى تكاد المسافة تنعدم بينهما، لتنتهي القصة والطفلة وتضع يدها على كتف الطفل.

وتوحي هذه القصة بحلم تحطيم الفوارق، كما أوحى القصة التي سبقتها بحلم الفعل لتحقيق ذلك، وهو ما أشارت إليه قصص كثيرة عاجلت مسألة التفاوت الطبقي بوعي لدى العديد من كتاب المنطقة، من بينهم على وجه الخصوص: محمد عبد الملك، فوزية رشيد، خلف أحمد خلف، عبدالله خليفة، إسماعيل فهد إسماعيل، ليلى العثمان، سليمان الخليلي، محمد علوان، وحسين علي حسين. وكل قصصهم توحي - أيضا - بأن إمكانية الخروج من السيطرة الأبوية صارت واردة

بالتحول الذي حدث في نوعية هذه السيطرة وقدرتها على أن تمسك بالزمام .

وإذا كانت السيطرة على البيت هي المثال النموذجي ، فإن تسربها من بين يدي الأب يمكن أن يكون مثالا على إمكانيات تحديها أو مقاومتها . ويقدم محمد عبدالمملك في قصته (السياج)<sup>(١٣)</sup> صورة لهذا التحدي الذي يجرح الطبقة العليا ، جرحاً لا يندمل ، بالرغم من السيطرة الظاهرة التي تحاول أن تبديها .

العصا التي يحملها الأب توحى بسطوته ، وصوته الذي يصف الزمن بأنه فاجر عرييد يوحى بحالة الغضب التي وصل إليها والتي تصورها حركته جيئة وذهابا ، بينما تقف زوجته ، موضوع سيطرته ، وجلة وحيدة ، تضم ثوبها الطويل إلى جسدها الشحمي المترهل ، والحزن والكمد والمحيرة في عينها .

وغضب الأب له أسبابه : كان شاب - ليس له أصل ولا مال - تقدم يخطف ابنته ويفتحته الأم ، معلنة أن الحب يربطهما ، فهددها بالطلاق إذا أعادت السيرة ، وفي ذهنه قناعة قديمة لا تتحول : كيف يتجاور في هذا الزمان ، الدم النقي بالفساد ، والكوخ بالقصر ، والظلمة بالنور ، لقد ظلا عبر أزمنة متجاورين متباعدين ، الأسياد للأسياد ، والخدم للخدم . الكرام للكرام ، والعبيد للعبيد ، أي زمن فاجر يرفع فيه الناس رؤوسهم دون خوف؟ والحب . أي قوة من خلق الشيطان تريد كل هذا؟ وكانت البنت قد هددت بالهرب مع الشاب الذي تحبه ، ولم تفعل ، وتصور الأب وهو يخرج من حالة الخنوع التي عادت إليه ، أن ابنته صانت عرضه ، وهي تطل عليه ، فيفرح ويعلن موافقته ، لكن البنت تفاجئه وهي تجهش في البكاء : فات الأوان .

فات الأوان على استمرار السيطرة لأن المجتمع لم يعد صغيرا يمكن أن يضبط ، ولأن رياح التغيير هبت عليه من كل اتجاه ، جاءت مع الثروة فجاء الاتساع ، والانفتاح . جاء وافدون يحملون ثقافة مختلفة ، أقرب إلى ثقافة العصر وحياته . وخرج أبناء المجتمع من عزلتهم ، للتعليم والسياحة والتجارة ، فاحتكوا بمجتمعات مختلفة ، ثقافتها قوية ومغرية ، فتأثروا بها ، ودخلت المجتمع أدوات عصرية جديدة ، حملت معها عادات جديدة وخلقت علاقات جديدة ، كانت الثروة محركها الأساسي ، لكنها

كانت المحرك - الدفعة الأولى، التي لا تملك السيطرة الكاملة على الاندفاع الذي يسابق الزمن، فيهز العلاقات القديمة، التي تبدأ من داخل البيت، ومن المرأة، أضعف العناصر فيه، ثم تمتد إلى كل مجال آخر، وهي تحمل معها الخير، كما تحمل الكثير من الشرور التي رصدتها القصة، بتفاصيل متنوعة، كانت في مجملها تقدم صورة كلية لما يحدث في المدينة المعاصرة، تتشكل من تجميع الأجزاء.

وإذا كانت القصة القصيرة قد نظرت إلى البيئة السابقة - في الصحراء والقرية والمدينة القديمة - نظرة كلية، فإن ضيق هذه البيئة، كان يمنح القصة هذه الإمكانية، لكن توسيع البيئة في المدينة الحديثة لم يعد يتيح تقديم صورة كلية لها، وللعلاقات داخلها، إلا من خلال الجزئيات المتنوعة التي ترتبط بجزئيات المكان الكبير، وبأنواع متعددة من الشخصيات التي تشغل هذا المكان.

### - ٣ -

ولعل أبرز تغير داخل المجتمع هو الذي اتخذ مجاله في واقع المرأة، لأنه أتاح لها الخروج من المنزل بعد حصار طويل، كما أتاح لها فرص التعليم والعمل. وما يتبع ذلك من حرية في الاختيار، وحرية في العلاقات، في إطار الظروف المتاحة.

وتقدم أسماء الأنصاري صورة للتحويل الذي حدث في اتجاه تعليم المرأة في قصتها (سنوات ضائعة)<sup>(١٤)</sup> وتستفيد خلال رسم الصورة من توظيف المكان الأسري إلى حد ما، ومن تغير العلاقات داخل الأسرة مع الزمن.

والسدرية التي تفتح بها القصة لها دلالتها، فتحتها يعلن الحدثان الأساسيان في القصة من ناحية، كما أنها تشير إلى السيادة في الأسرة توشي به هذه الشجرة من صلابة.

في الحدث الأول، كانت السدرية تتمايل ظلها على ساحة البيت الكبيرة، وكانت الأم والجددة تفرشان تحتها حصيرة حديثة - تشير إلى الزمن الجديد، المتداخل مع الزمن القديم - وهما تحيطان ثياب الصغار. في إطار هذه الصورة، تدخل الابتتان

الصغيرتان فرحتين بالنجاح في الشهادة الابتدائية، متطلعتين إلى ما بعدها، لكن هذا الفرح يتم اغتياله فوراً، حين تبلغان بقرار جدتهما، أن تعليمهما سيتوقف عند هذا الحد.

وفي القصة تلتقي ثلاثة أجيال: جيل الجد، وجيل الأب، وجيل الصغيرات. وتركز القصة على علاقة الجيلين الأولين بالبنتين الصغيرتين، رغم وجود ذكور لا يخضعون للحكم ذاته، وفئة كبيرة، لم تلحق بفرصة التعليم الأولي.

وتكون السلطة مطلقة في يد الجد، الذي يهب الجميع احتراماً له عندما يدخل ويأخذ مجلسه في الصدارة، ويأمر بإغلاق جهاز التلفزيون، وحين تبدو أية مبادرة للتمرد، يكتبها، ويقوم الأب بتوقيع العقاب على الصغيرة التي ترتكبها.

لكن الصغيرتين تمثلان جيل المستقبل، ولذلك تبدلان كل المحاولات الممكنة من أجل العودة إلى التعليم، من البكاء، إلى التوسل، إلى التمرد برفض القيام بأعمال البيت إلى العزلة مع الكتب إلى الاستشارة. وخلال الزمن الذي يمضي، يغيب الجيل الكبير حينها يلتحق الجد بخالقه، وتسافر الجدة إلى الخارج للعلاج. وتحت السدرة ذاتها في صبيحة يوم مشرق، كانت العائلة تفرش الأرض، والبيت ينعم بالهدوء، والحمام يلتقط الحب على مقربة من أهل البيت، طرح موضوع العودة إلى التعليم، ولدهشة الجميع وافق الأب بكل سهولة قائلاً أنه لا شيء يمنع ذلك.

لقد غاب الجيل الذي ظل يحكم من خلال الماضي، فانفتح باب التعليم أمام المرأة، وسجلت الكاتبات هذا الانفتاح، من خلال قصص تتحدث عن حق المرأة في أن تتعلم، وقصص تتخذ من مكان التعليم بيئة لها، في الداخل أو الخارج. فكتبت د. زهرة المالكي عن دراستها للطب في كثير من قصصها، وهي في قصة (الأم في الذاكرة)<sup>(١٥)</sup> تواجه الدراسة بفرح. فالشمس مشرقة والصباح جميل، وأوراق الشجر مع النسيمات الندية تعزف لحناً يفيض بالحركة والنشاط، وهي تمضي إلى كليتها ونفسها مشبعة بهذه الألوان الجميلة النابضة، وإحساس عذب يغمر مشاعرها بجمال هذا اليوم، لكن هذه الصورة تنتهي إلى صورة حزينة أمام الموت الذي يواجهه طالب الطب والطبيب في كل وقت.

لكن التعليم - وخاصة في الخارج - لم يكن كله إيجابيا كما صورته القصة، لأن في الخارج ما يكسر القيم التي ظلت المدينة تحتفظ بها. وفي قصته (شموس لا تنطفئ)<sup>(١٦)</sup> يشير محمد الماجد إلى المأزق الذي يمكن أن تقع فيه المرأة حين تخرج لتتعلم في لندن، إن الحوار يدور على الهاتف، وفيه عرض زواج، يتبعه صمت من الطرفين يحس من خلاله الرجل المحب أن لهجتها تغيرت، فيكاد يطلق ضحكة يجسم فيها سحره من العالم كله، لكن صوتها يستوقفه وهي تسأل: ترى ماذا كنت تظني أفعل في لندن طوال ثلاث سنوات؟ وحين يشير إلى أنها كانت تدرس تقول أن هناك أشياء أخرى، وتعني أنها كانت علاقات غرامية هناك. وحين تذكر كلماتها انطفأ المرح من عينيه.

ويمكن القول أن هذه تشكل وجهة نظر الرجل فيما يجب أن يكون عليه سلوك المرأة، أما المرأة في المجتمع الجديد، فإنها تريد حريتها المساوية لحرية الرجل، والتي تسمح لها بالتصرف حتى في علاقاتها ضمن الشروط التي تختارها بنفسها، مادامت استطاعت، كالرجل أن تتعلم، وأن تعمل. وهذه الحرية تتحول إلى ما يشبه الأغنية على شفاه الكاتبات، قد تعني شيئا لمن مع الوعي، وقد لا تعني شيئا حقيقيا في كثير من الأوقات، لأنها تقفز على الواقع. وقد تشبعت قصص النساء بالحرية في استكمال التعليم، وفي اختيار العمل، وفي الحب، وفي اختيار الزوج، حتى أصبحت هذه الحرية تشكل أهم اهتمامات كاتبات القصة في الخليج العربي، بعضهن يتعامل مع هذه الحرية بوعي لها، ولحق المرأة فيها، في إطار بيئتها وبعضهن يردد مقولات غير مرتبطة بالبيئة، ولا تنبع من واقعها بحثا عن تجاوز له.

ولعل أبلغ ما عبرت عنه القصة في موضوع حرية المرأة، هو ما يتعلق بحريتها في التصرف بذاتها وفي منح هذه الذات حين تريد. وفي قصة (الومض)<sup>(١٧)</sup>، تشير منيرة الفاضل إلى حرية المرأة في أن تكون للرجل الذي تحبه، وأن تمنحه جسدها عن رضى. لكن هذا المنح يكون مشروطا بالرجل الذي يقدره، وهو أمر لا يتوفر في القصة، فمنذ البداية، لم يكن المكان يوحى بالألفة، والدخان يكاد يخنق المرأة. وهي تذكر لقاءها بالرجل، في جلسة سرية، حاولت خلالها أن تصل بينه وبين ما تعرفه

عنه، فأحست بالارتباك. ولكن الرجل، بالتدريج، أمسك بيدها بعفوية، ثم ظلت يده تمسك بها بعفوية صارت تشك فيها، وصارت تسمع منه كلام شعر، وتراه كثيرا وتحيط كفه بأصابعها، وصار قلبها يثب، والنهر يجري بداخلها، وتتفتق عند اللقاء به لحظات شفافة، تجعلها تستشف العالم من عينيه، ويكون الحب، ويكون القرار، وتكون المفاجأة: إن الرجل بعد أن امتلك المرأة يخشى من معادلة جديدة هي الارتبط الكبير، والمرأة كانت تحسب أنه فهم ذلك من قبل، وكان يمكن - أمام هذا الموقف - أن تفعل أي شيء، إلا أن تنخرط في البكاء أمامه ورغم هذا فعلت.

المرأة رغم كل هذه الحرية مازالت تتحول إلى ضحية. وفي القصة نفسها صوت آخر لامرأة لا تسير بعفوية، ولكنها تخطط للايقاع بالرجال، ومع ذلك فهي التي تقع حين تورط نفسها، وتحس بالحمل.

إن القصة تصور حرية المرأة، ولكن هدفها النهائي هو أن تحذر، لأن المجتمع من وجهة نظرها، لم يصل حدا من النضج يتحمل فيها المسؤولية طرفا المعادلة في العلاقة، وهو أمر فيه إدانة للرجل، الذي مازال يحمل في داخله أفكار زمن ماض رغم ظاهره الذي يوحي بأفكار العصر. وهذا التحذير أكدت عليه الكاتبة في كثير من قصصها، وحملت المرأة، بطله هذه القصص، مسؤولية ما يحدث لها، إذا لم تكن واعية لما يحدث، لكنها ظلت مصرة على حرية المرأة في أن تحب بشكل واع، وجريء عبرت عنه في قصة (نحن نسرق الحب) حين دعت الرجل أن يضمها إليه، أمام الشاطئ، وأمام العيون التي كانت تتابع حركاتها في انتباه جريء.

لكن المرأة بالرغم مما حصلت عليه من تعليم وعمل وحرية في الحركة، لم تملك بعد حريتها الكاملة في مجتمع مازال يحافظ في جزء منه - هو جزء يملك سلطة المنع - على ما ورثه من مجتمع سابق لم تزل تأثيراته بعد.

إنها في قصة كلثم جبر (الزيارة)<sup>(١٨)</sup>، تحب، ولكن والدها يمنع هذا الحب من الوصول إلى نهايته، بكلمة حاسمة. إن الرجل هو الذي ينتظر بقلق في هذه القصة، ونظراته تتسمر على الساعة المعلقة بالحائط، وخطوات قدميه تقرع الصالون، ويفتح

زر القميص إحساسا بالحر، رغم البرد، والمرأة تستجيب وتحضر، وتحدث بثبات وتحب، وتتفق مع من تحبه على كل شيء. لكن كلمة والدها كانت حاسمة بالرفض.

وليس هذا هو الإحباط الوحيد الذي يمكن أن يواجه المرأة من خلال تناقضات الظاهر والباطن في المجتمع، فإذا كان الوالد يحسم، فإن الرجل ذاته قد يندفع، كما أن المرأة ذاتها قد تذوي، قبل أن تجد الرجل الذي يقول لها كلمة حب. وقد صورت فوزية رشيد مثل هذه المرأة في قصتها (وحشة الاقبية)<sup>(١٩)</sup>، وهي تتحدث عن امرأة مضى بها العمر، والعيون تضحك من وحدتها، والوحدة تشدها إلى عروق الحائط الكبير، ثم تغرس نفسها في الظلام، فتفقد لونها، وتتبرخ ذاتها كالوحدل المنغرس في التراب تحت سياط شمس لاهبة، والبرد ينزرع في جلدها، ويرخل إلى الأعماق، فتبدو الساء أكثر قتامة، وهي تستمع إلى ما يجري في غرفة أخيها من حب، وتذكر من مروا بحياتها، فتحس بأعوامها تتهشم، ثم ببصقة وشتيمة، وصفعة قوية فوق الصدغ من أخيها الذي اكتشف وقاحتها.

وهو نفس الواقع الذي تصوره منيرة الفاضل في قصتها (تداخل الأزمنة المعتمة)<sup>(٢٠)</sup> عن امرأة تقدم بها العمر، ومنعت من العمل، وحاصرها الإحساس بالوحدة، فحاولت التنفيس عن نفسها بالسعادة السرية، حتى خاف أخوها أن تكون آذت نفسها.

وحق حين تكون المرأة زوجة فإن التضحيات المطلوبة منها تكون كبيرة، ورغم أنها تعمل في قصة نوره ال سعد (الحلم والانتظار)<sup>(٢١)</sup> ورغم أنها موهوبة، إلا أنها لا تجد تقدير الجهد ولا لإبداعها في الرسم من زوجها. أما في المنزل، فإنها تنسى نفسها وهي تهتم بمن فيه. وفي قصة لطيفة ابراهيم السالم (الزحف الأبيض)<sup>(٢٢)</sup>، اكتشفت أن الشيب أخذ يزحف إلى رأسها دون أن تحس به، فانشغلت عن أبنائها لحظة، ثم عادت تنسى نفسها وتهتم بهم.

لقد حققت المرأة في حياتها الجديدة خطوات إيجابية لا شك فيها، لكن الحرية التي تطالب بها ما زالت تصطدم بسور عال من التقاليد، ومن غياب الوعي، لديها

ولدى المجتمع، يحتاج إلى مزيد من الإنجاز حتى يختفي، وهو إنجاز تقف مع تحقيقه كل الأعلام الواعية، وهي تساند المرأة حين تتقدم، وتحذرهما حين تهتز بها الطريق .

#### - ٤ -

وهناك جديد آخر في المجتمع، نال حظا من اهتمام القصة القصيرة بسبب تداخله في حياة المدينة الجديدة بكثافة وهو وجود الوافدين .

وبالرغم من أن بعض القصص تنظر إلى هذا العنصر الجديد، كعنصر بغض في بعض الإشارات العابرة، باعتباره جاء ينافس الناس في رزقهم، إلا أن هذه القصص غالبا ما تخصص حين تنظر بكرامية، فتوجه هذه النظرة إلى الأجنبي الذي يتمتع بامتيازات لا يحصل عليها المواطن، فتتمو عاطفة حقد في اتجاهه، تتحول في قصة عبد الحميد أحمد (عطش النخيل)<sup>(٢٣)</sup> إلى عدوان انفعالي ليس له مبرر منطقي، سوى تهمة اللامبالاة التي جعلت هذا الأجنبي يصدم طفلة بسيارته . لكن القصة لا تعتمد هذا التبرير، وإنما يتضافر الإحساس بالقهر، والجوا الخائق الذي يكتم الأنفاس، والإحساس بالحرمان أمام البيوت الجميلة، والسيارات المكيفة الفارهة يتضافر كل ذلك ليوصل بطل القصة إلى لحظة الانفعال الذي يقود إلى الفعل التنفيسي، حتى وإن اعتبره صاحبه جولة أولى .

لكن معظم القصص التي عالجت موضوع الوافدين، نظرت إليه نظرة موضوعية واختارت منهم شريحة واحدة هي تلك الشريحة التي جاءت من أجل العمل - حتى وهي تحلم - فدخلت زحمة المدينة - الوحش، لتسحق داخلها في غالب الأحيان .

وفي نظرة إيجابية، يسجل سليمان الخليلي في قصته (تزوجت)<sup>(٢٤)</sup>، أثر الوافدين في التوعية، داخل مجتمع النساء حين خلق ألفة بين المرأة الوافدة التي تزوجت من مواطن، والنساء الأخريات، وهي ألفة تبعث الدهشة، وانتهت إلى التفاهم والإحساس بأن الوطن واحد .

وصورت ليلي العثمان هذه النظرة الإيجابية في قصتها (ينفصل الوطن . . . . .



تنفصل الطريق<sup>(٢٥)</sup>، من خلال شوق الفتاة إلى ركوب الباص، والاتجاه إلى حولي حيث الزحمة والضجة بدلا من الهدوء الذي يسود حيفا، والسيارة الفارهة التي توصلها وقد عقدت الكاتبة مقارنة بين الجوين: الباص الحار الذي لا تسمح له السيارة بأن يتحرك، والبنات اللواتي يتقافزن، والأخرى التي تستقبلها الهندية لتحمل عنها حقبتها، والسباق غير المتكافئ بين السيارة والباص، والهدوء في حي، والحياة العامرة في حي آخر، والأكل المتواضع في مكان، والأكل الشهي الذي يسد النفس في المكان الآخر، والحلم الغريب الذي تعيشه الفتاة الثرية: أن تركب الباص مثل بنات حولي، وهو حلم ينكمش له وجه أمها، وإن كان يقدم الإيجاء بأن انفصال الطريق لا يفصل الوطن.

ويعود سليمان الخليلي ليؤكد المعاناة التي يتعرض لها الوافد حتى يصل، في قصته (تأشيرة دخول)<sup>(٢٦)</sup> ومع ذلك، فإن التأشيرة لا تحقق غرضها، لأن الوافد يعيش في غرفة متواضعة، تزدحم بسكانها ويتعب من أجل الحصول على عمل، لكن كل محاولاته تكون فاشلة، وهذه التأشيرة لا تحقق غرضها أيضا في قصة ليلى العثمان (بعض الأشياء لا تنتظر)<sup>(٢٧)</sup> عندما يتم الحصول على التأشيرة من أجل زيارة مريض، لكنه يموت قبل أن تصل.

وعندما يكون الوصول دون تأشيرة، كما في قصة وليد الرقيب (تعلق نقطة)<sup>(٢٨)</sup> فإن المخاطر تكون كبيرة قد تصل إلى خطر الموت أو السجن. وحتى عند النجاح في التسلل عبر البحر، فإن عدم وجود التأشيرة - يجبر من يتسلل على القبول بأدنى الأعمال (وبأدنى الأجور أيضا) كما أوضحت قصة الكاتب المكمل (تسقط نقطة)<sup>(٢٩)</sup>.

أما الوافد الذي استطاع الوصول بطريقة مشروعة، وحصل على العمل، فإن حياته غالبا ما تتحول إلى معاناة، لا تحقق الكثير من الأحلام التي جاء من أجلها. فالصعيدي في قصة جار الله الحميد (إيقاعات صامتة وأسئلة)<sup>(٣٠)</sup>.. يحلم بالعودة إلى بلده، بعد أن أصبح متعبا وكأن وحوش الاسمنت انهالت عليه ضربا بالعصي والأعمدة والمسامير وهو يموت بالوحشة، ولا يستطيع النوم دون كوابيس، لأنه يخش

من الاثل الرمادي وهجمات الغبار اليومية . وكان حلمه مرتبطا بنقود يعدها ويستدعي الصعيد، قبل أن يطل من النافذة رجل يدعو إلى المخفر، لأنه متهم بالاختلاس .

وتقع المأساة في قصة وليد الرقيب (الضريبة)<sup>(٣١)</sup>، عن طريق آخر، فطل القصة لا يكسب ما يكفي مصاريف عائلته، فيؤجر إحدى غرفتي الشقة التي يسكنها لاثنين من العزاب، وفي وجود الأبناء في غرفة نومه، يحرم من حقه الشرعي مع زوجته، فيقرر أن يعطي أبناءه مخدرا، يدمنون عليه، ثم تكشف سرقة للمخدر من صيدلية المستشفى الذي يعمل فيه، ويكون هناك عزبان في الغرفة المجاورة، وامرأة تحرق حرمانا وأولاد اعتادوا على المخدر، وإيجار يتراكم، ومأساة لا يبدو لها حل .

وإذا كانت الظروف العامة هي التي خلقت المأساة لدى أبطال القصص السابقة، فإن ظروفًا خاصة قد تفعل، حين يتحول الأمر إلى نوع من استباحة القوي للضعيف، وفي قصتها (خلف الجدار)<sup>(٣٢)</sup> صورت منيرة الفاضل نموذجًا لهذه الحالة، حين تغري امرأة حارس العمارة، لكنه وحده يقع في قبضة الشرطة، فلا يصدق أحد أنها هي التي بدأت الأمر . وتقدم القصة صورتين متناقضتين، فالرجل ينام شبه عار في عشة على السطح، والبرودة تحرق جسده، وهو لم ير جسد امرأة من قبل إلا في الصور المعلقة على جدران العشة، وهي كان فستانها شفافا، وجسدها يتلوى، وحرارة أنفاسها تبعث الدفء، ولم تكن تخجل، ودفعت نفسها في أحضانه . والشرطة تتهمه بالكذب، وتهدد بمعاقبته على هذه التهمة أيضا، وتقول : هذا جزاؤنا لأننا نؤوي أمثالكم . . . حيوانات . والبرودة تعود إلى الرجل في الزنزانة، مع صدور الحكم بسجنه خمس سنوات، وترحيله إلى بلاده بعدها، مع أنها كانت المرة الأولى، له ولها، ولم تقل القصة ما الذي أوصل ذلك إلى الشرطة .

هذا النوع من اغتصاب المرأة للرجل، على غرابته، يشير إلى السطوة، فالوافد لا يستطيع أن يرفض طلب امرأة تراوده عن نفسه خوفا، حتى وإن أوقعه القبول في مشكلة أعمق، لأن غياب المشكلة - إضافة إلى حضور الرغبة أو استحضارها في القصة السابقة - يكون ممكنا، وهو ما صورته قصة محمد العجمي (الأرصفة

المهجورة) التي أرادت المرأة أن تنفس فيها عن شبق يحاصرها، فلم تجد من هو آمن من السائق، ولكنها وجدت ابنة خالتها - التي تتظاهر بالعفة - سبقتها إليه .

والأمر نفسه يحدث مع السائق في قصة سليمان الخليلي (يأكلون على سفرة ساخنة)<sup>(٣٣)</sup> كما يحدث عكسه أيضا، فهذه القصة التي تروى من الذاكرة، تكشف أن البنت الصغيرة وجدت أباهَا مع الخادمة، مثلما وجدت أمها مع السائق .

والخادمة تتعرض للاعتداء أيضا في قصة اسماعيل فهد اسماعيل (منى - ١٣)<sup>(٣٤)</sup> وحين يحاول الزوج معها، وترفض، تضطهدها المرأة فتهرب . لكن الخادمة في قصة أمين صالح (النافذة)<sup>(٣٥)</sup> تقاوم، وتجد في الطبيعة سندا حين تتوحد معها . إنها تفهم أن السيد يأمرها بأن تكنس الغرفة مرة أخرى وهي نظيفة، لأن هذا مجرد عذر لكي يتطلع إلى جسمها الجميل . وحين يخرج، تفتح النافذة لتصافح الهواء الذي يستقبلها بضحكة عذبة، وتطير معه، ليأخذها إلى مكان تزهو فيه الألوان وتومض، وتحديث انعكاسات في الجدول، حيث الماء نقي وشفاف والنساء تستجم، والرجال يقطفون ثمار الأشجار، والأطفال يرحلون على العشب . إنها الحرية التي تحلم بها المرأة، في جو نقي، كالطبيعة النقية، لا اضطهاد فيه، وهو حلم يجعلها واثقة من تغيير ما يحدث .

هذا التغيير هو الذي تحلم به المرأة، كما يحلم به العامل والمدرس والموظف ممن تحدثت القصة الخليجية عنهم، وهو تغيير تقف في وجهه عقبات تشبه تطلعات السيد، لكنها لا تقتل الأمل، وإن كانت في كثير من الأوقات تشوه صورة الإنسان، من خلال شرور جديدة دخلت المدينة، هي أكثر ما ركزت عليه القصة القصيرة، حتى توصلت إلى أن تصف المدينة بأنها وحش .

الحرمان المادي أو المعنوي يقود إلى كثير من الشرور، وهو حرمان يحس به الإنسان عادة تجاه ما يملكه غيره . فيقدم على بعض الأعمال التي تعتبر في القانون أو العرف السائد، نوعا من التحدي، مثل السرقة التي اتهم الصعيدي بها في قصة (إيقاعات صامتة وأسئلة)، وهي أبسط أنواع السرقة . لأن هناك أنواعا تتمثل في

الانتهازية والاستغلال، بعد أن دخلا عالم المدينة بقوة، وفي قصته (خسارة الجردان)<sup>(٣٦)</sup> يتحدث محمد عبد الملك عن مهنة جديدة دخلت المدينة الحديثة، هي مهنة المقاول، الذي يستغل عرق العمال ليكسب، ونسمع في القصة أحد العمال يقول: اقطعوا الضحك. عملنا اليوم في الشمس كالبهائم، وحفرنا بعمق ستة أقدام، أرضا طولها خمسون قدما، ولاحقنا الأرض والسراب حتى الرمق الأخير. في المساء سقطنا كالموتى، وسقطت الآلات الحديدية من أيدينا. في المساء، أعطونا سبعمئة فلس، يسقط المقاولون! لقد امتصوا دماء العمال بجدارة! وقد عبر طالب الرفاعي عن كثير من مشاكل العمال مع المقاولين، أو مع العمل الصعب ذاته في قصصه.

وحين يخشى العامل أو الموظف على مصدر رزقه، فإنه قد يلجأ إلى تملق صاحب العمل أو رئيسه، الذي يقوم غالبا باستغلال منصبه. ومحمد العجمي في قصته (حدث في موقف مماثل)<sup>(٣٧)</sup>، يرفض هذا الاستغلال للمنصب في توزيع بيوت ذوي الدخل المحدود، ويجعل بطل قصته يستقيل، رفضا لإعطاء الأولوية لمن لا يستحقها، مما يتسبب في موت الأطفال، أما عبده خال، فيقدم في قصته (الساعة)<sup>(٣٨)</sup> صورة للإدارة السيئة التي تخلق جوا من النفاق. فعندما رحل المدير العام، وأسندت الإدارة إلى شخص جديد، تكيف جميع الموظفين مع أسلوبه، الذي طلب من كل الموظفين أن يخلعوا ساعاتهم، لتبقى الساعة الحائطية وحدها مقياسا للزمن، وصار الموظفون - الذين لا عمل لهم - يتسلون بمراجعة الأوراق في سلة المهملات حتى أحسوا بأن رائحة الموت تشع في المكان.

ويبلغ سوء استغلال المنصب حدودا كبيرة في بعض القصص، يستفيد منها صاحب المنصب، ويتنازل من ينافقه عن الكثير من كرامته أو شرفه.

وحين لا يتوفر العمل المناسب، فإن المدينة توفر لشخصها أعمالا مذلة، تبدأ بالتسول، وتنتهي بالدعارة، وفي قصته (خديجة)<sup>(٣٩)</sup> يتابع محمد عبد الملك تحول فتاة بريئة إلى الدعارة، بتأثير البيئة التي تعيش فيها، فالفتاة تسكن فوق مقهى يضح بالزبائن ليلا، وفي الصباح تنتظر الطالب في زاوية المقهى، وابتسامتها البريئة تغطي

سحابة الحزن والكآبة على أطراف وجهها، وهي تعترف له بأن بيتها ليس مناسباً، لأن الناس يدخلون ويخرجون منه. وهي متهمة بأنها زانية كأُمها، ولكنها جميلة وحولها من يستعجل أن تكبر. وما تكاد تفعل، حتى يراها الطالب في المساء، وهي ترتدي فستان سهرة، مسرحة الشعر، تبدو أكثر جمالاً وجاذبية، وتفتح لها أمها الباب الخلفي للسيارة، فيسقط كوب الشاي الأحمر من يد الشاب. لقد كبرت الفتاة ولم تعد تلهو في الشارع.

وهذه المهنة، كثيراً ما توحى بوجود الخيانة، أو الشك فيها، لأن المهنة تحتاج إلى طرف ثان هو الرجل. كما أنها قد تولد بسبب الإهمال، أو الحرمان العاطفي، الذي يخلق الكثير من المآسي ويوصل إلى كثير من مظاهر الشذوذ<sup>(٤٠)</sup>.

في قصة (الاقتراب من الحدود المحرمة)<sup>(٤١)</sup>، يقدم اسماعيل فهد إسماعيل صورة عن الحرمان الجنسي داخل سوق الخضار، تركز على شخصيتين متناقضتين: امرأة جميلة وثرية، وجمال فقير، هي تضع النقود في محفظتها متداخلة ببعضها، مختلطة معدومة المعالم، وهو يعرف أن كل شيء غال، إلا أجرة الجمال، وهي حين تعاكس في السوق، تدعوه إلى أن يقف خلفها ليحميها، وهو لم يسبق له أن لامس جسد امرأة، فصارت الملامسات الخفيفة وسط انشغالها، تولد فيه إحساساً من تأخ أخذ، خلقه هذا الاقتراب من اللحم السري، الذي ولد من خلال نوع من التقاء مصلحة مؤقتة. ولأن الاقتراب لا يكون ميسراً باستمرار، فإن الجنس المثلي يحدث بين المدرسات في (الأقفاص واللغة المشتركة) وبين الرجل والطفل في قصة منيرة الفاضل (النار)<sup>(٤٢)</sup>، من خلال الخداع الذي يقع فيه طفل مهمل من والديه.

والد الطفل يصرف ماله على الخمرة، وهي إحدى شرور المدينة التي تحدث عنها القصة القصيرة إلى حد كبير، حين تكون بيتها في المدينة الحديثة، أو في الخارج. والخمرة في قصص محمد الماجد مثلاً هروب من الواقع. أن الشاب، في قصة (بكاء صامت في ليل طويل)<sup>(٤٣)</sup> يحس بأنه لا شيء في الليل سوى قسوة التمزق التي تطحن الخيوط المهترئة لجروح صدره، فلا يجد مهرباً من هذه القسوة، إلا في الخمرة، بينما قد يهرب غيره إلى القمار الذي تحول إلى نوع من الداء المنتشر، تعالجه

فوزية رشيد في قصتها (لعنة ليلة الجمعة)<sup>(٤٤)</sup> حين يجتمع الناس، ليقتل كل وقته، والمرأة تمنى جلسة دون أوراق اللعب، وما يدور خلالها من لعب بالأقدام تجعله الخمرة جريئا، فتحس المرأة بالوحدة ولا تعود تفهم ما يدور من حديث، حتى وهي تشارك في الضحك الذي يتحول إلى نسيج، يملأها بشيء جديد «تود» معه أن تبصق فوق كل ما حولها، لتقرر في الجمعة الأخرى ألا يكون أحد، أو ألا تكون موجودة.

إن المدينة تبدو في القصص التي تتحدث عنها وكأنها كلها شرور وأمراض ومهن مريضة غالبا ما تدعو القصص إلى مقاومتها. وحتى أدوات العصر تتحول - في غياب الوعي - إلى أدوات شريرة، فالتلفزيون في قصة وليد الرجيب (اللعبة)<sup>(٤٥)</sup> يجعل الطفل يقتل أخاه. والثيديو في قصة علياء عبدالله (الحصاد المر)<sup>(٤٦)</sup> يعلم الشباب أن يقوموا بلعبة تكون محصلتها احباطا وخيبة أمل لبعض الناس، وموتا لبعضهم الآخر، ولأبطال اللعبة المسلية أنفسهم، الذين قاموا بها في غياب رعاية الآباء المشغولين بالصفقات التجارية. أما السيارات فهي تقتل الناس في الشوارع في كثير من القصص.

وتكاد هذه القصص توحى بكراهية للمدينة، بما تعيشه من تناقضات، ولأن أحدا فيها لا يهتم بأحد، حتى تبدو المدينة ميتة بمن فيها في قصة عبدالقادر عجيل (المسافة)<sup>(٤٧)</sup> فبالرغم من أن الحركة السريعة التي تدور فيها، يكون الناس مشغولين دون شغل، ولا يجد المساعدة من يطلبها، ولا تقف سيارة لمن يستنجد بها، ويصبح الوادي أسود صامتاً يغمره سكون تام. بعد أن كان مكانا جميلا واسعا مغطى باللون الأخضر، يدخل فيه الناس بالدور، ويقومون بالعمليات الآلية نفسها.

لكن هذه الكراهية ترفض البديل في الغربية، فكل قصص الغربية، خاصة في أوروبا، تنتهي بالعودة ومهما بنيت فيها من علاقات، فإنها تبقى مجرد ذكريات سعيدة، لكنها لا تكون حياة. وحتى حين تستطيع الغربية أن تخلق نوعا من الألفة، فإن الموت يلغي هذه العلاقة، كما يحدث في قصة وداد الكواري (ليل)<sup>(٤٨)</sup> التي ترتبط فيها المرأة بفتاة صغيرة التقت بها في إحدى حدائق لندن، حيث كانت تعالج من أجل الانجاب، ثم اكتشفت أن الفتاة كانت مريضة، وحين رحلت بالموت، كان رحيلها

خنجرًا حادًا انغرس في قلب المرأة، لكنها عوضته بطفلة أنجبته من زوجها، من بيتها هي .

المدينة بذاتها ليست مرفوضة، لكن الطارئ فيها هو المرفوض، وفقدان الأصالة هو المرفوض، والشروع التي يخلقها المال هي المرفوضة، ويلخص عاشق الهذال كل هذا في قصة (بساط الفقر)<sup>(٤٩)</sup> من وجهة نظر امرأة تحس بالوحدة، لأن زوجها الثري مشغول بأعماله وصفقاته وسفرائه الكثيرة إلى الخارج، تتسلى بدعوة النساء إلى منزلها الذي تخدمها فيه دلالة فقيرة، تحسد ثروتها، وتحاول أن تكسب منها، بأن تقوم بدور الجاسوسة على صديقات المرأة فتعرف ما يدور في صدورهن ضدها .

حين تسأل المرأة الدلالة عما تريد، تفاجأ بأنها تطلب جهاز فيديو، وفي سريرها ترمي المرأة، وتسلم نفسها لنوبة حادة من البكاء، ثم تهدأ، ويسرح خيالها متقهقرا إلى الأيام الماضية، في الحارة الشعبية الصميمة، بين الجيرة الأخيار الذين كانوا يمثلون الأصالة الحقة، وكانت حياتهم سهلة، هنيئة يسودها الحب، كأسرة واحدة .

هذه الصورة القديمة تذكرها بزوجها الذي يغيب كثيرا، والذي تستغرب الدلالة كيف يستطيع أن يفارقها، فيجن جنونها، وتخرج وهي تنادي الخادمة الغريبة والسائق الغريب والطباخ الغريب، وابنها ببيجامته الحريرية، وكلهم يسأل ماذا تأمر . وكان الأمر عودة إلى الماضي : انقلوا الفيديو إلى بيت الدلالة مع أشرطة . وبيعوا الثاني . وعلى الولد أن يرجع إلى المدرسة، وعليهم أن يبلغوا الدلالة بأنها لا تريد رؤيتها مرة أخرى .

هل العودة إلى الفقر هو ما تريده القصة القصيرة من المدينة الحديثة، أم ما ينقص هذه المدينة هو الذي تريده؟

تجيب ليلي العثمان في قصتها (المدينة الحلم)<sup>(٥٠)</sup> على هذا السؤال، حين تطرح صورتين لمدينتين بينهما خلاف، في الأولى كان البيت هادئا، ودفنوه الآن تحت هياكل الأبنية الحديثة المترفة، فنهبوا الحكايات المرشوشة على الجدران، وأحرقوا بقايا البخور

الذي كان يفوح في ليالي الأعراس . كانت هذه المدينة الأولى هادئة، موغلة في أحلامها، يستطيع الإنسان أن يخلع حذاءه فيها، وأن يمشي عاري القدمين، فيلامس العشب الناعم النظيف والتربة الرطبة . أما المدينة الثانية فينفجر نهر الزمن فيها في لحظة، لأن حياتها صخب، مغرية، بينما تبدو المدينة الأخرى موحشة بصمتها لا فرصة لانبثاق النور بين جنباتها، إنها مدينتان تختلفان بين الهدوء والصخب والسلام والحروب، والأحلام والمتع، والحرية والقيود، والجمال والغدر، واحدة أمينة ومملة والأخرى مرعبة وصاخبة، فأين يقع الاختيار؟

إنه لا يكون لأي من المدينتين، ولكنه يكون بمدينة جديدة، أجمل ما فيها، وتلغي ما هو سيء . إنها المدينة الحلم، التي يسعى الأب جاهدا لتغيير الواقع من أجل أن يصل إليها، وكل ما كتبه القصص من حنين إلى الماضي، ببعض ملاحظه، ومن نقد للحاضر، ببعض ملاحظه، يصب في محاولة لرسم المدينة التي يحلم الإنسان بأن يعيش فيها سعيدا آمنا يستمتع بحياته وهو يعيشها بحرية ووعي، وإعلاء للإنسان ذاته في علاقته مع الإنسان، وفي علاقته مع البيئة التي يبنى فوقها مدينته الجديدة.

## هوامش

- (١) محمد علوان، الخبز والصمت، دار المريخ للنشر، الرياض، ١٩٧٧، ص ٨٢.
- (٢) عبدالله باخشوين، مصدر سابق، ص ٧٠.
- (٣) عبدالقادر عقييل، استغاثات في العالم الوحشي، دار الغد، البحرين، ١٩٧٩، ص ٤٠.
- (٤) سليمان الشطي، رجال من الرف العالي، مكتبة دار العروبة، الكويت، ١٩٨٢، ص ٤٩.
- (٥) سباعي عثمان، الصمت والجدران، الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، جدة، ١٩٨٢، ص ٩٧.
- (٦) سليمان الشطي، الصوت الخافت، مصدر سابق، ص ٤٤.
- (٧) عبدالعزيز السريع، دموع رجل متزوج، دار الربيعان، الكويت، ١٩٨٥، ص ٢٥.
- (٨) ليل العثمان، فتحة تختار موتها، دار الشرق، القاهرة ١٩٨٧، ص ٥١.
- (٩) وليد الرجب، تسقط نقطة، مصدر سابق، ص ٦٧.
- (١٠) محمد عبدالملك، موت صاحب العربية، مصدر سابق، ص ٣٧.



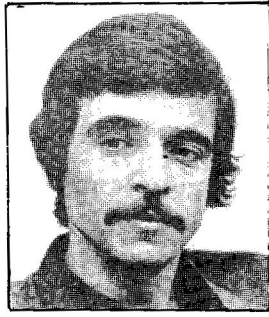
- (١١) أمين صالح، الفراشات، دار الغد، البحرين، ١٩٧٧، ص ٣١.
- (١٢) وليد الرقيب، مصدر سابق، ص ٥.
- (١٣) محمد عبدالملك، السياج، مصدر سابق، ص ٦٥.
- (١٤) أسماء الأنصاري، سنوات ضائعة، الموسم الثقافي، المجلس الأعلى لرعاية الشباب، قطر، ١٩٨٦، ص ٧٩.
- (١٥) د. زهرة المالكي، الأم في الذاكرة، الموسم الثقافي، المجلس الأعلى لرعاية الشباب، قطر، ١٩٨٥، ص ١٠.
- (١٦) محمد الماجد. الرحيل إلى مدن الفرح، دار الغد، البحرين، ١٩٧٧، ص ٦٩.
- (١٧) منيرة الفاضل، الريمورا، مصدر سابق، ص ١٧.
- (١٨) كلثم جبر، الزيارة، مجلة الدوحة، قطر، ابريل ١٩٧٩.
- (١٩) فوزية رشيد، مرايا الظل والفرح، دار الفارابي، بيروت، ١٩٨٣، ص ٥٦.
- (٢٠) منيرة الفاضل، الريمورا، مصدر سابق، ص ١٣٧.
- (٢١) نورة آل سعد، الحلم والانتظار، مجلة الدوحة، قطر، نوفمبر ١٩٨١.
- (٢٢) لطيفة إبراهيم السالم، الزحف الأبيض، نادي القصة السعودي، الرياض ١٩٨٢، ص ٢٩.
- (٢٣) عبدالحميد أحمد، السباحة في عيني خليج يتوحش، مصدر سابق، ص ٢١.
- (٢٤) سليمان الخليلي، هدامة، مصدر سابق، ص ٣٣.
- (٢٥) ليلى العثمان، فتحة تختار موتها، مصدر سابق، ص ٤١.
- (٢٦) سليمان الخليلي، المجموعة الثانية، مطابع البقطة، الكويت، ١٩٧٨، ص ٥٧.
- (٢٧) ليلى العثمان، الحب له صور، مصدر سابق، ص ١٣.
- (٢٨) وليد الرقيب، تسقط نقطة، مصدر سابق، ص ٨٥.
- (٢٩) المصدر السابق ص ٩٣.
- (٣٠) جارا الله الحميد، وجوه كثيرة أولها مريم، نادي القصة السعودية، الرياض، ١٩٨٥، ص ١٧.
- (٣١) وليد الرقيب، مصدر سابق، ص ٥٣.
- (٣٢) منيرة الفاضل، مصدر سابق، ص ١٢٧.
- (٣٣) سليمان الخليلي، هدامة، ص ٥.
- (٣٤) إسماعيل فهد إسماعيل، الأقفاص واللغة المشتركة، ص ٦٣.
- (٣٥) أمين صالح، الفراشات، ص ٣٦.
- (٣٦) محمد عبدالملك، موت صاحب العربية، ص ١٠٩.
- (٣٧) محمد المعجمي، الشرخ، شركة الربيعان، الكويت، ١٩٨٢، ص ٦٥.
- (٣٨) عبده خال، حوار على بوابة الأرض، نادي جازان الأدبي، جدة ١٩٨٧، ص ٧٩.
- (٣٩) محمد عبدالملك، موت صاحب العربية، ص ٩١.
- (٤٠) يمكن التعرف على بعض التفاصيل في هذا الموضوع بمراجعة كتاب الباحث (الصوت الثاني في القصة الكويتية) دار كاظمة للنشر، الكويت ١٩٨٥.
- (٤١) إسماعيل فهد إسماعيل، الأقفاص واللغة المشتركة، ص ٤٣.

- (٤٢) منيرة الفاضل، مصدر سابق، ص ٧٩.
- (٤٣) محمد الماجد، مقاطع من سيمفونية حزينة، مطبعة حكومة الكويت (٩) ص ٣.
- (٤٤) فوزية رشيد، مصدر سابق، ص ٤٩.
- (٤٥) وليد الرجيب، مصدر سابق، ص ٣٥.
- (٤٦) علياء عبدالله، الحصاد المر، الموسم الثقافي، ١٩٨٦، مصدر سابق، ص ٦١.
- (٤٧) عبدالقادر عقيل، مصدر سابق، ص ٩٠.
- (٤٨) وداد الكواري، ليلي، ٧ أصوات في القصة القطرية الحديثة، إدارة الثقافة والفنون، وزارة الاعلام، قطر، ١٩٨٣، ص ١٩.
- (٤٩) عاشق الهذال، الكلب والحضارة، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٩٨٣، ص ١٠١.
- (٥٠) ليلى العثمان، فتحة تختار موتها، ص ٨٥.

تققيب على بحثنا

## « البيئة »

### في القصصة الخليجية



اسماعيل  
فهد  
اسماعيل

القصّة القصيرة بالحد الأدنى من القيمة الفنية المتعارف عليها - فن صعب المراس يحتاج إلى دراية وموهبة متميزين .

والقصّة - بجانبها الآخر - كيان معنوي حي متنامٍ ، مقتطع من جسد أم نابض لبيئة اجتماعية معينة ، ليحتل حيزاً خاصاً في الزمان والمكان .

وإن كان الأدب عامة ومن ضمنه القصّة القصيرة ليس سوى انعكاس للواقع (البيئة) فإنه انعكاس بعيد كل البعد عن التطابق الفوتوغرافي مع الواقع المأخوذ عنه ، فالواقع الفعلي محكوم بقانون الصدفة والضرورة ، في حين أن الواقع الفني محكوم بالضرورة الفنية وحدها .

والشيء الأهم أن هذا الانعكاس الحي يصدر عن الواقع ليعود إليه بصيغة ابداعية تهدف إلى التأثير فيه بمحاولة لتغييره، من هنا تتكشف طبيعة العلاقة التأثيرية (الديالكتيكية) المتبادلة ما بين الواقع (البيئة) الأصل، والانعكاسة الصادرة عنه (الأدب / القصة).

والقصة باختصار يجب أن تحمل اضافتين :- الأولى خاصة بالوعي ، وتتمثل في تعميق فهمنا للواقع الذي نتعامل معه، والثانية فنية، وتتمثل في فرادتها كانطباع ابداعي في الذاكرة.

\* \* \*

ما مر ذكره لا يعدو كونه مقولات نقدية متداولة تواردت إلى الذهن مع القراءة الثانية للدراسة الأدبية المقدمة من الأستاذ / وليد أبو بكر(\*) (البيئة في القصة الخليجية).

ففي القراءة الأولى وفق كاتبها - بأسلوبه السهل الممتنع - لأن يضع حاسة الناقد لدى جانبها ، ليمتحن كما لو كنت أقرأ رواية مشوقة، دون أن يغفل جانب المنهج الأكاديمي الخاص به، الذي أعتمده أسلوبا لعرض الجهد الكبير المبذول في دراسته المذكورة.

فإذا أخذنا بنظر الاعتبار الفترة الزمنية الممتدة ما بين يوم تكليفه من جانب اللجنة المشرفة على ندوة القصة بكتابة البحث ويوم تسليمه الدراسة ككتاب مخطوط - وهي قياسية - فلا بد لنا والحالة هذه أن نؤكد على قدرته كناقد واع وجاد في الوقت نفسه.

المقدمة النظرية الخاصة بالبيئة في القصة جهد مخلص وهادف يسد فراغا حساسا تعاني منه مكتبتنا العربية عامة ، والخليجية خاصة.

المنهج الأكاديمي في عرض الدراسة - بأسلوب التبويب المتبع - يجنبنا التشتت ،

---

(\*) للأستاذ وليد أبو بكر مساهماته المتعددة في الرواية والشعر والمسرحية، إضافة إلى كتبه النقدية.

ويحصر الأفكار ضمن أطر واضحة، إضافة إلى كونه يفصح عن منهج منضبط يمنح إمكانية الأخذ به مستقبلا بقصد الاستكمال والاضافة.

\* \* \*

في القراءة الثانية - وهي متأنية أكثر - تواردت أسئلة محددة ضمن أطر المقولات النقدية مارة الذكر.

مفهوم البيئة في القصة - كما أفاد الباحث منذ الأسطر الأولى لمقدمته النظرية (مفهوم خاص يتسع كثيرا عن مفهوم البيئة الطبيعية، لأنه مفهوم ثقافي، لا يكفي بمجموعة الظروف الطبيعية التي تحيط بالإنسان، وإنما يضيف إلى ذلك مجموعة الظروف الاجتماعية التي تتعلق بشخصية الإنسان من ناحية، والتي تحيط به وتؤثر في حياته، فتصنع أحداث هذه الحياة داخل القصة من ناحية أخرى).

الدراسة - في اتساقها - تصنف البيئة مكانيا إلى : بيئة صحراوية، بيئة بحرية، بيئة قروية، بيئة مدنية، ثم تعود لتستعرض قصص كتاب الخليج حسب اقترابها من هذه البيئة أو تلك، أو تسعى جاهدة للكشف عن مدى انعكاس هذه البيئة عبر هذه القصة أو تلك.

المنهج - من الناحية النظرية - لا اعترض عليه ، الاعتراض يتعلق بالجانب التطبيقي ممثلا في منحين. الأول : محدودية البحث في طبيعة الانعكاس، إذ أن المكان - بمكوناته الوصفية والسببية - أخذ على الدارس الجانب الأوفر من اهتمامه، أما المنحنى الثاني فيتعلق بعدم كفاية الجهد الذي وفرته الدراسة للكشف عن الجانب الابداعي في القصص المعنية عامة وعن جانبها الابداعي عبر تعاملها مع البيئة الصادرة عنها خاصة.

\* \* \*

بيئة مجتمع ما - بمعناها الاجتماعي / الفلسفي - تتضمن حركته الكلية، بما تحويه من صراعات اجتماعية (فكرية، سياسية، دينية، طبقية) ضمن حدوده

الزمكانية المقصودة. الأدب - بالتعريف الأدق - وظيفة اجتماعية، وبما أن القصة صنف أدبي، فإنها بالضرورة انعكاس للبيئة الصادرة عنها، بما تحويه هذه البيئة من صراعات مختلفة، خفية أو ظاهرة.

الأدب الذي تنتجه أمة ما هو جزء هام من تاريخها الاجتماعي السياسي، إلى جانب كونه تاريخها الأدبي، وكمثال مأخوذ عن واقعنا العربي الحالي، فإن ادراكنا الاجتماعي لظروف الانسان المصري في ثلاثينيات وأربعينيات هذا القرن بما ترتب عليها من تحول نوعي تمثل في العهد الناصري بمكوناته وأسبابه لا ينفصل عن مدى انعكاس البيئة المصرية - القاهرة بالذات في قصص وروايات نجيب محفوظ.

القصة المتضمنة مكوناتها الفنية تسعى - وهي تهدف للتعامل مع بيئتها- لأن تكشف فنيا عن جانب من البيئة المنطلقة عنها، دون أن تفسرها ، ولو أنها فعلت لنحت إلى المباشرة، وفقدت صفتها كفن ابداعي.

محفوظ - وهو ينير جانباً من وعينا الاجتماعي - لا يتوجه إلينا بخطاب مباشر عن الأسباب والعوامل، لكن الدراسات النقدية الجادة التي تناولت أدبه هي التي أعادت اكتشاف كتاباته وساعدتها على تحقيق غايتها.

الكاتب مبدع أول، والناقد مبدع ثان، لا يقل أهمية.

حين توفر روجيه غارودي لقراءة كتابات كافكا - وهو المعروف بايغاله المتطرف في الغموض واصراره على تجسيد بيئات كابوسية لا تكاد تمت إلى الطبيعة الاعتيادية بصلة - وفق بكتابه النقدي (واقعية بلا ضفاف) لأن يعيد اكتشاف كتابات كافكا فيضعنا وجها لوجه أمام صيغ الاضطهاد الاجتماعي السياسي التي تمخضت عنها الكثير من التحولات الاجتماعية اللاحقة لشريحة هامة من المجتمع الأوروبي أيامها.

\* \* \*

أعرف حجم المهمة التي تصدى لها الأستاذ / وليد أبو بكر، وأعرف محدودية الفترة الزمنية المتوفرة له ، بناء عليه لا أتوقع منه أن يفرد مئات من الصفحات المضافة

كي يعرض لنا - وهو يتناول كل قصة على حدة - مكونات بيئتها كافة ، بما تتمخض عنه من صراعات ومؤثرات وأسباب وإشارات دالة أو هادفة ، إنما كان الطموح أن يقع اختياره ولو على قصة واحدة لكاتب واحد من كل دولة خليجية - شرط أن تتوافر لهذه القصة شروطها الفنية - ليعرضها علينا ببيئتها وافية ، كي تتسنى لنا فرصة فهم بيئاتنا الخليجية - ضمن زمان القصة - وتلمس جوانب صراعاتها ، مما يحقق إحدى غايات الأدب تجاه بيئته ، ألا وهي رصد الحركة التاريخية للمجتمع المعني من خلال تفسير البيئة ، والقاء الضوء على ما يعتمل داخلها من صراعات .

\* \* \*

أما المنحنى الثاني الذي أرغب التعرض إليه في هذا التعقيب ، وأعني به عدم كفاية الجهد الذي وفرته الدراسة للكشف عن الجانب الابداعي في القصص التي عرضتها عبر صفحاتها فلا بد من القول : القراءة النقدية الهادفة لتحقيق أغراضها كاملة تقتضي من القائم بها - إضافة إلى المهمة الرئيسية التي توفر لها ، وهي رصد البيئة في القصة - أن يفرد لها جانباً من اهتمامه لتقييم القصص فنياً وتقومها اذا اقتضى الحال .

فالتقييم - بالدرجة الأولى - هو تثمين لجهد كاتب القصة ، وكشف عن الجانب الابداعي لكاتبها ، بما تتمخض عنه وعيه الفني وإضافته . . تأثيره أو تأثره . . مدى توظيفه العفوي أو المدروس لأدواته الفنية . . مدى التوفيق الذي صادفه في عكس البيئة التي أخذ شريحته عنها . . دوره في كشف صراعاتها بهدف تغيير سلبياتها أو تكريس إيجابياتها إن وجدت ، مما يحقق نوعاً من التمييز والأفضلية بين هذا الكاتب وذاك ، إضافة إلى تنوير كتاب القصص خاصة وقرائها عامة بالجانب الابداعي في القصة بقصد تعميم حصيلة الجهد .

فاذا تحولنا من التقييم إلى التقويم ، وهو لا يقل أهمية آخذين بعين الاعتبار حقيقة أن أيما كاتب مهما بلغ نضجه الفني ، أو الابداعي ، يظل معرضاً لأن يرتجل ، أو يغفل ، أو يوغل بالثقة في نفسه ، أو ينحاز لموقف ما لحد التسطيط والمباشرة . إذا أخذنا ببالنا مثل هذه العوامل والمؤثرات يتبدى لنا دور الناقد - ليس كمعلم أو

موجه - وإنما كضمير يتدخل في الوقت المناسب .

هذا عن الكتاب المحترفين بصفاتهم متمكنين ، أما وأغلبية كتابنا مازالوا هواة مجربين أو طارئين فإن النقد كتقييم وتقويم يلعب دوره باعادة تصنيف وترتيب الحصيلة الكمية لمكتبة القصة القصيرة .

\* \* \*

مع استطراداتي التي أثقلت بها على الجهد الكبير الذي حققه الاستاذ / وليد أبو بكر أختم فأقول :

دولنا الخليجية بظروف الوفرة ، وسهولة تحقيق طبع كتاب أول وثان وأكثر ، الدعم الرسمي الأعمى بتشجيع الكاتب المحلي . . المناخ النقدي الأدبي الممثل بصحافتنا المحلية وهو - عدا استثناءات محدودة - أما مجاملة مفتعلة قائمة على أساس التغطية وأداء الوظيفة ، وأما إغفال كامل غير مقصود ، ناتج عن تقصير بالمتابعة ، أو عدم توفر رغبة القراءة بالأساس ، أو مقصود ناتج عن اختلاف الموقف أو الاستفادة .

هذه الظروف وفرت للمطابع فرص الظهور علينا بالعشرات من المجموعات القصصية التي لا يمت الكثير منها إلى أيما صنف أدبي بصلة .

النقد أمانة ومسئولية ، المفروض بالناقد أن يزاوج بين ضميره ومسئوليته ، فلا تجري الإشارة لأيما كتابات طارئة ، ويجير كل الجهد لمساعدة الكتابات الابداعية ، أو تلك التي تبشر فعلا بأنها ستكون إبداعية ، على الانتشار ، لكي نسهم فعلا بمحاولة تحقيق الوظيفة الاجتماعية للقصة كصنف أدبي ، علما بأن هذا التوجه المقترح لن يعدم مصادره ، فلدينا في دولنا الخليجية - حتى هذه اللحظة - ما يقرب من عشرة كتاب وكاتبات قصة يرقون أو يكادون بمستواهم الابداعي إلى مصاف الأساتذة .

\* \* \*



وبعد، لعله من المناسب أن أردد بكثير من التصرف كلمة عنوان للصديق مصطفى أبو لبده : كل ما سبق وكتب أعلاه يمكن الاستغناء عنه مادامت الدراسة قيد التعقيب حققت أكثر من المتوقع ضمن الزمن المحدد والمادة المتوفرة، ومادامت وفقت لأن تضع واحدة من اللبّات الأولى الجادة والمخلصة في الوقت نفسه بالتعريف بالقصة الخليجية من خلال بيئتها.



# القصة القصيرة

في دول مجلس التعاون

وقضائيا بلورة  
الهوية المتوحيمة

- الانتماء من العزلة -

---

د. إبراهيم عبد الله غلوم

## المقدمة : الإطار النظري العام

تؤكد هذه الدراسة على أن المفهوم الأساس للقصة القصيرة ينحصر في كونها صيغة الزمن له مغزى خاص جدا بالنسبة للشخصية القصصية (ونعني بالشخصية الإنسان باعتباره مادة متصلة لفن القصة)<sup>(١)</sup> ومادام هذا الزمن لا يتفصل عن مفهوم الذات بالنسبة للشخصية فإن من الطبيعي أن تتجه حركة الزمن في دوامها وجريانها وتتابعها نحو تعزيز صلة المبدع بالخبرة الخاصة بالزمن الذاتي، أو بالشعور الخاص المتمثل ذاتيا لدى بطل القصة؛ وهو الشعور الذي قد تستقل به منطقة اللاوعي. وقد

يتمزج أو يستفيض به الوعي عامة، ولكنه في جميع الأحوال يظل خبرة خاصة، حالة خاصة، ودقيقة لا تنقطع علاقتها المباشرة بالعالم الداخلي (الانفعالات والأفكار) وإنما تحتشد في بؤرة تمثل بالنسبة للقاص العالم الذي لا يستطيع أن يتمثله دون أن يضعه في إطار من الزمن المحدد في مشاعر خاصة بالأناس.

ويغدو المكان ضمن هذا التحديد النظري جزءاً لا يتجزأ من حركة الزمن أو من الخبرة الواقعة لدى الإنسان بواسطة الزمن. فهو مكان قد يتغير مع جريان الزمن، وقد لا يتغير حين يكتسب الزمن في القصة صفة الديمومة. وفي الحالتين تبدو الأشياء المتصلة بتفاصيل المكان نسيجاً يتشكل من مصدر التجربة أو الحياة الإنسانية. وليس بحث القاص عن المعنى الخاص جداً في هذه التجربة أو في رقعة الحياة إلا من قبيل الإمساك الفذّ بأكثر اللحظات تحديداً لوعينا بالزمن في مفهومه الشخصي أو الذاتي، وأبعدها عزلة في زمن الذاكرة وأعمقها تفرداً في الانزواء بلحظة التحول.

وانطلاقاً من هذا التحديد النظري فإن الدراسة تفترض وجود جفوة طبيعية بين الموضوعات القومية العامة، وشكل القصة القصيرة. لأن مثل هذه الموضوعات تناقض طبيعتها الفنية، وتقع في منطقة ذهنية موضوعية يسيطر عليها نطاق المفاهيم العامة. ونظام الاحالات الموضوعية التي لا تنطلق من طبيعة الخبرة الذاتية المرتبطة بزمن محدد وتجربة محددة.

وإذا شئنا الدقة أكثر يمكننا القول: أن القاص لا يبني عالمه في القصة القصيرة فوق شعور عام سواء اتصل بالوطن أو القومية أو الانتماء الإنساني، وليس من قبيل المبالغة أن نؤكد على أن هذا القاص لا يصوغ زمان الشخصية القصصية بمنطلق موضوعي عام؛ أو في إطار مفهوم مجرد؛ لم يدخل في مجال الخبرة، ولم يتصل بالمشاعر والانفعالات والأفكار الخاصة. وهناك الكثير من الأفكار والمفاهيم حول الهوية والقومية لاتزال أما في نطاق من التجريد والتنظير، أو في نطاق من المثل والقيم المعنوية التي لا تحتشد بها الزمن في الخبرة الاجتماعية والاخلاقية للإنسان. أنها مثل

وقيم لا تتشكل بصورة يومية في مجرى الزمن كما تتشكل بواسطة الهموم والأفكار الصغيرة المتدافعة في نطاق الخبرة الذاتية للشخصية .

قد تتناسب موضوعات الهوية والقومية مع بعض الأنواع الأدبية التي تختلف فلسفتها في تجسيد التجربة الإنسانية مع القصة القصيرة اختلافاً جوهرياً ، كالقصيدة التقليدية التي تبني عالمها من تصور الأشياء والأفكار كلياً موضوعياً . وكبعض الأنواع أو الأساليب المحددة في الرواية والمسرحية التي تحتفي بمنظومة الاحالة الموضوعية بواسطة الاسقاط التاريخي أو السياسي .

وما يبدو متناسباً مع تلك الأنواع والأساليب يمكن أن يكون مدبراً للقصة القصيرة ، لأن النطاق العام من المفاهيم والموضوعات والمثل لا يمكن تحويله بسهولة في شكل القصة إلى خبرة ذاتية متصلة بزمن محدد ، ومتبلور في الماضي أو الواقع أو المستقبل . وعدم امكانية مثل ذلك سيجعله في بعض النماذج القليلة التي نهتدي إليها مجرد عبء يصعب توظيفه ودمجه في عالم قصصي مكتمل .

ويمكن أن يحدث التدمير نفسه لشكل القصة القصيرة حين يتحول الزمن الذاتي الذي نظرنا إليه كجزء من الخبرة الإنسانية إلى زمن ذاتي مباشر لا يتصل سوى بخبرة التاريخ الشخصي لعواطف القاص ، وانفعالاته وخبراته الذاتية المباشرة<sup>(٢)</sup> . هنا يكفّ الزمن الذاتي الخاص عن أن يكون زمناً خاصاً ذاتياً بالمفهوم القصصي الذي تطرحه هذه الدراسة . لأنه - ذاتياً - لا يتصل سوى بذات القاص . وهي ذات عريضة بالطبع ، ومنتشرة في علاقاتها بالآخرين ، وبالأفكار والانفعالات وحينئذ لا يغدو ذلك الزمن جزءاً خاصاً من الخبرة يتم تحديده بواسطة شكل القصة القصيرة .

وتستبر هذه الدراسة مفهومها النظري في ثلاثة مداخل ، تقود جميعها نحو تعزيز يقينها بذلك المفهوم ، وكشف وضوح رؤيتها المؤصلة لفن القصة القصيرة . أول المداخل يدفع فكرة الموضوعات المتصلة بالشعور القومي العام نحو دائرتها الواسعة التي نراها معزولة عن تشكيل الخيال في القصة القصيرة .

ولا نتنكر في هذا المدخل لكون الشعور بالإنتماء القومي واقعاً في نطاق الخبرة

الذاتية . فهذا مما لا نستطيع دفعه . وإلا ما سجلت ذلك الكثير من دواوين الشعر العربي والمسرحيات والروايات التاريخية ، أو ذات تكنيك الاسقاط الموضوعي . وإنما الذي ندفعه هو أن تشكل الموضوعات القومية التي نرصدها في تجربة القصة القصيرة في الخليج العربي عناصر بنوية أساسية في خيال تلك التجربة . ومن هنا تسوق هذه الدراسة مدخلها الأول مستهدفة تحليل الكيفية التي ينهار فيها الشكل القصصي مع الموضوع القومي العام . أو الكيفية التي يكف فيها الموضوع القومي العام عن أن يكون انفعالا عاما ، مشتركا ويتحول إلى زمن ذاتي ، وخبرة خاصة متصلة بالانا كما سنرى ذلك في تحليل النماذج .

ويدفع المدخل الثاني ظاهرة توظيف الموروث الشعبي في تجربة القصة القصيرة نحو المراجعة والاستبصار على ضوء المفهوم النظري لهذه الدراسة . ذلك أن أي تفسير نقدي ضيق يعتمد الظواهر الخارجية قد يرى إلى الموروث الشعبي باعتباره أحد العناصر الأساسية المعبرة عن فكرة الانتماء القومي العام في القصة القصيرة ؛ بينما الحقيقة لا تعدو أن تكون على النحو التالي : وهي أن هذه الظاهرة «التقنية» تمثل إحدى سبل بحث القاص في الخبرة الذاتية مستعينا بخيال الشعر ، أو بعناصره الأساسية المعتمدة على الكثافة التعبيرية ، أو اسقاطات الرموز أو استعادة أجواء الاسطورة ، والاحتفاء بخيالاتها المهيبة وسط تفاصيل تفجرها الخبرة الذاتية المحددة لازمة الشخصية المعاصرة في القصة القصيرة .

أما المدخل الثالث فيستبعد البحث المباشر عن الموضوعات القومية العامة ، لينظر إليها باعتبارها موضوعات متشكلة في منطقة من اللاوعي لدى القاص من جهة والبطل من جهة ثانية . ومن ثم يقترح هذا المدخل البحث عن الشعور بالانتماء القومي من خلال تحليل كيفية تشكيل اللغة عند القاص . وكيفية اندماج البطل «الأنأ» بالآخرين . أو عدم اندماجه بهم . منعكسا على مستوى الدلالات والتراكيب والسياق العام لمفردات القصة ولتجربة القاص .

## القسم الأول المدخل الموضوعي لامكانات الاستجابة

في البحث عن موضوع الانتفاء القومي في تجربة القصة القصيرة في الخليج العربي يبرز اعتباران أساسيان يدفعان نحو موضعه هذا الشعور العام في سياق تاريخي أولاً وقبل كل شيء. أول الاعتبارين أن الشعور القومي العام نفسه قد مرّ بمراحل مد وجزر وخاصة في فترة ظهور الكتابة القصصية منذ مرحلة البداية مروراً بالتطور والازدهار والنضج. وقد خصصت مراحل المد والجزر لاحداث سياسية وعوامل وظروف مختلفة على الصعيد العربي والدولي، وفي الحياة الاجتماعية كما في الحياة الاقتصادية والثقافية. ومن ثم فإن هذا الموضوع لم يكن ظرفاً ثقافياً وسياسياً مستمراً وسائداً. لأنه كان يتبلور في مرآى من المتغيرات العنيفة، الأمر الذي يقتضي أن يوضع في سياقه التاريخي. وليس في سياق صلته العاطفية المستمرة في نفوسنا.

وثاني الاعتبارين يتصل بتجربة كتابة القصة القصيرة. فهي تجربة مرت بمرحلتين أساسيتين؛ تمثل بداية كل منهما بداية حقيقية لتجربة قصصية مستقلة. ولكل من المرحلتين جيلها من كتاب القصة القصيرة. ولذا فنحن أمام جيلين لم يتعايشا ثقافياً وسياسياً. ولم يتواصلوا بصورة مباشرة تؤدي إلى تراكم مباشر في خبرة السابق مع اللاحق. ومع ذلك فيمكن أن توصف جهود الجيل الأول بالتأسيس والتأصيل، وجهود الجيل الثاني بالتطور والنضج.

ويمثل الاعتباران السابقان أساساً قوياً لبحث قضية الشعور القومي العام في تجربتين متمايزتين في كتابة القصة القصيرة: الأولى تجربة التأسيس والتأصيل. وتمتد من البدايات حتى نهاية العقد الخامس من هذا القرن. والثانية تجربة الإزدهار والنضج والتجريب. وتمتد من الستينات حتى الفترة الحالية.

### التجربة الأولى

#### العزلة الأولى عن الانتفاء المباشر

لا يعتبر موضوع الشعور بالانتفاء القومي العام محوراً أساسياً في قصص التجربة

الأولى رغم أن هناك ظروفًا عديدة من شأنها أن تجعل ذلك الموضوع محورًا تدور حوله لحظات الصراع والتوتر في نماذج القصة القصيرة.

ومن أكثر هذه الظروف بروزًا في فترة هذه التجربة ازدهار الشعور القومي العام في حركة القوى الاجتماعية، وخاصة في الكويت، والبحرين والإمارات العربية المتحدة. فقد كانت الحركة الوطنية في هذه المنطقة تعتمد من الناحية الايديولوجية على ما كان يتبلور آنذاك من أفكار، وتحديدات واصلاحات كانت تغذي مضمون الفكر القومي، وخاصة في قضايا الوحدة القومية، وقضايا التحرر الوطني (فلسطين، الجزائر وغيرها من القضايا المتفجرة داخليا من جراء التبعية المباشرة للاستعمار) وقضايا الديمقراطية، والعدالة، وسبل معالجة التخلف، والتنمية في إطارها القومي، ونحو ذلك مما يمثل نظيرًا حقيقيًا للرؤية الاصلاحية البرجوازية في المجتمع العربي خلال الفترة التي نتحدث عنها.

ورغم عدم تحول جهود التنظير في الفكر القومي إلى تجربة سياسية (قومية) عملية طوال فترة التجربة الأولى إلا أن المجتمع العربي في الخليج كان مفعماً بالشعور القومي؛ بل إن هذا الشعور هو الذي حرك لديه الدافع الوطني المتأجج، وبعثه بقوة نحو انتزاع مكاسب وطنية كثيرة، وخاصة في مجالات التعليم، والإدارة، والثقافة وإذن فإن الظرف التاريخي العام في فترة التجربة الأولى يؤكد على أن حركة القوى الاجتماعية إنما تندفع بقوة الشعور بالانتماء القومي. وهذا يعني بالنسبة لنا أن الرؤية الحضارية في هذه الفترة إنما تتشكل من تيار هذا الشعور العام.

وعلى الرغم من ذلك الشعور المتبلور كتيار حضاري قادم فإن ظرفًا آخر يقابله يثير أماننا الكثير من الأسئلة والمفارقات. وهو أن نماذج القصة القصيرة لم تتخذ من الشعور القومي العام محوراً لصراع الشخصيات مع واقعها، وتحولاتها في الداخل والخارج. لقد عرفت هذه النماذج عن ارتياد هذا الموضوع واتجهت إلى المشكلات الاجتماعية العامة التي لا يتعامل كتاب القصة القصيرة معها - فنياً - باعتبارها الشعور العام أو التحول السائد. وإنما يتعاملون معها باعتبارها مشكلات تحدث في أي مجتمع. ومن هنا فإن صفة «العامة» التي سبق الإشارة إليها لا تجري مع قبيل نقض

المنطلق النظري لهذه الدراسة . وإنما تجري مع قبيل تعزيز مقولة الخبرة الذاتية الخاصة بالتحولات والصراعات الفردية . ومما يؤكد لنا ذلك أن قصص التجربة الأولى تتبلور سوسيولوجيا نتيجة للتفاعل العميق مع بنية المجتمع . . هذا التفاعل الذي لا نعتبره ظاهرة تميز هذا الفن وحده ، أو تميز كتابه وحدهم ، أو تميز المجتمع الذي يتتبعون إليه . وإنما نعتبرها ظاهرة عامة تنبع - حتميا - من جراء كون مآزق الحياة الاجتماعية في الأسرة والزواج والطلاق والجهل والتعليم ، ونحو ذلك هي أقرب المآزق تناولا ، وأيسرها معالجة ، وأكثرها حاجة للحلول السريعة التي تقتضيها تحولات المجتمع وتغيراته المتسارعة .

وربما قيل بأن قصص التجربة الأولى لم تخرج من نطاق البدايات . . . كما أن حجم نماذجها لا يقاس عليه . ولا يعتبر تعبيرا صادقا عن اهتزازات المجتمع بالمشاعر القومية المنتشرة ، والمؤثرة . ونحن نرى أن مسألة البدايات ، وحجم النماذج لا علاقة لهما بتفسير عزوف التجربة القصصية الأولى عن موضوعات الشعور القومي العام . ذلك أن تلك البدايات رغم ما هي عليه من تقليد ظاهر لتجارب القصة العربية ، ومن بحث مستمر عن تقاليد واضحة وملامح متميزة لهذا الفن الجديد ؛ إلا أنها لم تكن تفتقد الوعي ببعض خصوصيات شكل القصة القصيرة ؛ وخاصة وعيها بحالة التفرد الانساني . ( في اطارها الاجتماعي ) تلك الحالة الباعثة للطاقة القصصية المركزة في زمن نفسي محدد .

وفضلا عن ذلك فإن البدايات القصصية التي اشتملتها التجربة الأولى لم تكن مستقرة في قواعدها وملاحمها . بل إنها متغيرة سريعة التنقل بين مستويات متفارقة تقنيا . وبين موضوعات مختلفة تركيزاً ومعالجة . ويمكن ملاحظة ذلك لدى تتبع تجربة أكثر من قاص ينتمي إلى سياق التجربة الأولى . أمثال فهد الدويري وفاضل خلف ، من الكويت . وعلي سيار من البحرين . وأحمد السباعي ومحمد سعيد العامودي من المملكة العربية السعودية .

ولقد تمازجت الاتجاهات الفنية والفكرية في قصص هؤلاء لأنهم جميعا لم ينزعوا عن تيارات القصة العربية القصيرة ، بل لقد تأسسوا من تراكماتها الابداعية ،



واتصالهم بتجربة القصة العربية واحد من أكثر العوامل التي عجلت بانتقالهم من مرحلة البدايات الساذجة في كتابة القصة القصيرة إلى مرحلة تسود فيها هواجس التأصيل لكتابة فن قصصي متطور، ومعبر عن الحساسية الذاتية للإنسان في المجتمع العربي في الخليج .

وكما أن فكرة البداية لا تفسر شيئاً من عزوف التجربة القصصية الأولى عن موضوع الشعور القومي ، فإن فكرة حجم النماذج القصصية المطروحة خلال فترة التجربة الأولى لا تفسر شيئاً من ذلك العزوف . ذلك أن حجم التجربة القصصية في هذه الفترة لم يكن يسيراً ، بحيث أن يسره هذا يعطل التحامه بالقضية الكبرى للوطن كقضية الانتفاء القومي بل المسألة على العكس من ذلك تماماً . ففي الكويت تبرز عدة أسماء ارتبطت بفن القصة القصيرة منها فهد الدويري ، وفاضل خلف ، وفرحان راشد الفرحان ، وجاسم القطامي ، وعبدالعزیز محمود ، وفي المملكة العربية السعودية تبرز أسماء أخرى منها محمد سعيد العامودي وأحمد السباعي ، ومحمد أمين علي ، ومحمد علي مغربي ، وأحمد رضا حوحو<sup>(٣)</sup> .

لقد أسهمت وفرة من الكتاب في تأصيل فن القصة القصيرة خلال هذه الفترة ، وأغلب الأسماء التي أتيت على ذكرها - وخاصة كتاب الكويت والبحرين - ذات صلة مباشرة بالحركة الوطنية ، وبالفكر القومي العربي . وقد عرف بعضهم كجاسم القطامي وفهد الدويري وفاضل خلف وعلي سيار بدور كبير في مجال نشر الثقافة القومية سواء من خلال الكتابة الصحافية أو من خلال العمل التطوعي في الأندية والمؤسسات ومع ذلك فإن تجربتهم في كتابة القصة القصيرة لم تعالج مضموناً قومياً مباشراً ، ولم تشغل - مطلقاً - بابرار عواطفهم القومية كما انشغلت بها أنشطتهم الثقافية الأخرى .

وحين نمضي أكثر في بحث مفارقات الجفوة الظاهرة بين شروط الابداع في القصة القصيرة وشروط المشاعر القومية العامة سنكتشف ظاهرة أخرى تعزز تلك الجفوة . وهي أن الحركة الشعرية طوال فترة التجربة الأولى لم تشغل بشيء قد انشغلها بالمضمون القومي العام في جناحيه العربي والإسلامي . بل ان خط التجربة

الشعرية يمضي على عكس خط التجربة القصصية. فهو يعزف عن معالجة المشكلات المتصلة بالحياة الاجتماعية اليومية. وينهمك في إثارة الشعور القومي. ويمكن ملاحظة ذلك بالاطلاع على دواوين شعر خالد الفرج وصقر الشبيب، وأحمد العدواني، وفهد العسكر من الكويت. وعبدالرحمن المعاودة، وإبراهيم العريض من البحرين. وعبدالله الطائي من عمان. وعبدالرسول الجشي من القطيف<sup>(٤)</sup>.

وليس الشعر وحده الذي يرتبط بالمضمون القومي ارتباطاً مباشراً. بل أن الصحافة الأدبية ترتبط بهذا المضمون. وتعبّر عنه فيها كتبه أمثال محمد حسن عواد، وعبدالقدوس الأنصاري في المملكة، وعبدالعزیز حسين، وأحمد العدواني، وحمد الرقيب، وخالد الفرج في الكويت. وعبدالله الزايد ومحمود المردى، وعبدالعزیز الشمالان، وعبدالرحمن الباكر، وعلي سيار في البحرين. وعبدالله الطائي في عمان<sup>(٥)</sup>. وفوق ذلك فإن المحاولات الروائية الأولى في الخليج والجزيرة العربية، وكذا التجارب المسرحية الأولى في الكويت والبحرين ترتبط جميعها بالمضمون القومي، وتجسّد أهم قضاياها تجسّداً مباشراً، ففي الكويت تبرز تجربة أحمد العدواني وحمد الرقيب في مسرحية «مهزلة» وفي البحرين تبرز تجربتان مهمتان من الناحية التاريخية والفنية وهما تجربتا إبراهيم العريض، وعبدالرحمن المعاودة، فالأول شاعر كتب مسرحيتين تاريخيتين هما «وامعتصاه» و«بين الدولتين» وجسّد فيهما دروساً قومية مستمدة من التاريخ العربي / الإسلامي، والثاني كتب سلسلة من المسرحيات الشعرية التاريخية التي استخلص مادتها من التاريخ العربي، مؤكداً فيها فكرة أساسية، وهي ارتباط الانتصارات العربية والإسلامية الكبرى بضرورة الوحدة القومية<sup>(٦)</sup>.

أما المحاولات الروائية الأولى فعلى الرغم من أن عددها لا يتجاوز ست روايات<sup>(٧)</sup> كتبت خلال الفترة التي نتحدث عنها؛ إلا أن صلتها بالمضمون القومي لم تكن هامشية، أو شبه غائبة، كما هو في القصة القصيرة. فقد ارتبطت أجواء هذه المحاولات الروائية بالدور الاصلاحى للحركة الوطنية. وكان هذا الدور في الأربعينات والخمسينات يترجم الكثير من مظاهر التحرر التي يطرحها المضمون

القومي . فرواية البعث لمحمد علي مغربي تهتم بتجسيد روح التطور التي نهض بها الجيل الجديد في أعقاب الحرب العالمية الثانية . وقد عبرت الرواية عن هذه الروح ؛ ليس في عنوانها فقط . بل في فكرتها العامة . فهي «تحكي حياة فتى من جده يذهب قبيل الحرب العالمية الثانية إلى الهند للاستشفاء، ثم يعود إلى وطنه بعد مغامرة عاطفية . ويحاول بعد عودته ، وقد حالت الحرب بينه وبين فتاته أن يسهم في اصلاح أمته، وبنائها اقتصادياً وثقافياً وصناعياً»<sup>(٨)</sup> .

وفي «ثمن التضحية» لحامد دمنهوري تتوثب روح التطور وتشكل طرفاً أساساً في الصراع الدائر بينها وبين العواطف الرومانسية البعيدة الغور في نفس بطل الرواية . وقد دفع الكاتب هذا البطل لأن يخوض صراعه في بيئة عربية غير الحجاز . عندما جعل دراسته في مصر هدفاً أساساً يسعى إليه منذ بداية الرواية . وبهذا كشف الكاتب عن فكرتين مهمتين ترتبطان بدور التطور، والاصلاح في هذه الفترة . الأولى : كشفه عن أحد المكونات الثقافية الأساسية للطبقة البرجوازية المتوسطة في بيئة الحجاز . والتي ساقها لنا في احتكاك مجتمع مدينة الحجاز بمجتمع مدينة القاهرة . والثانية : كشفه عن إمكانية التوفيق بين مطالب العقل، ومطالب العاطفة لدى البطل . فقد جعله رغم حيرته، وقلقه، وسلبيته قادراً على أن يوازن بين حبه، ودراسته في نهاية الرواية . وبذلك فقد أعده الكاتب ليكون نموذجاً للمتعلم الجديد في مرحلة النهضة القومية .

أما أظهر المحاولات الروائية، وأقربها من المضمون القومي على الإطلاق فهي رواية «ملائكة الجبل الأخضر» للشاعر والكاتب العماني عبدالله محمد الطائي فهي رواية كتبت بأسلوب السجل الشخصي، والتاريخي لقصة الثورة العمانية في مرحلتها الأولى . حيث كان العمانيون ينقسمون إلى قبائل خاضعة للسلطان سعيد بن تيمور، ومن ورائه الاستعمار الانجليزي حامياً . وقبائل من المتعلمين الذين اختاروا الجهاد، والالتفاف حول الإمام غالب بن علي، مطالبين بالحرية والاستقلال من المستعمر، والدفع بعمان في ركب الثورة العربية، ووحدتها القومية الكبرى .

وتمزج رواية الجبل الأخضر بين الشعور الوطني والشعور القومي، فتمحور

الصراع حول واقع نضال العمانيين من أجل استقلال وطنهم، مدفوعين بآمال قومية ووطنية عريضة يتمثلها الكاتب في شخصيتين رئيسيتين: تقوم الأولى بدور البطل وهي خالد الذي يحركه الكاتب منذ البداية باعتباره أحد الكوادر القيادية المنظمة للثورة في عمان. ويلتقي منذ الفصول الأولى بالشخصية الثانية «وداد» الفتاة العراقية التي تمثل في الرواية البعد القومي الحقيقي للثورة العمانية. فهي تتفاعل مع هذه الثورة بماضيها الوطني النظيف. وعبر علاقتها العاطفية الصادقة بخالد وإيمانها المتوهج بالقومية العربية. ويجتمعان خالد مع وداد فوق الجبل الأخضر فيقومان بدورهما البطولي في صدّ هجمات السلاح البريطاني جنباً إلى جنب مع الثوار الملتفين حول فكرة الإمامة. وقد تمكن الطائي من تصعيد محور هذا الصراع بما كان يسوقه من وقائع «واقعية» حية، مرتبة في سياق تاريخي منطقي، ومثير ينتهي بضربة قوية يتلقاها الثوار بصدورهم، ويتشرون من جرائها في السجون والمهاجر المختلفة بين دول الخليج العربي.

ويتضح البعد القومي الضافي في هذه الرواية حين تلقى تلك الثورة مصيرها المحزن في مرحلتها الأولى بينما تحقق القومية العربية انتصاراتها في العراق. فهذه وداد تعتقل، ويدفع بها الانجليز إلى بلادها لتتلقى العذاب، بينما يستقبلها الشعب العراقي بطلة، ومناضلة من أجل القومية العربية. حيث تزامن طردها من عمان مع اشراق العهد الجديد بقيادة عبدالسلام عارف، فيفرج عنها، وتقول معبرة عن مشاعرها القومية العارمة في رسالة بعثتها إلى «فائق» بعد أن قررت عدم الزواج منه:

«إن عقيدتي راسخة رسوخ العروبة في كل مراحل التاريخ... إن مصدر رسوخها بالنسبة إليّ هو نفسي وغذاؤها هودمي، سريت من أجلها في ظلمات الليل ودوّى من حولي الرصاص وتهاوت أمامي خمس جثث، لبست القيد وذقت الإهانة... وجدت هذه العقيدة في الجبل من حضيضه إلى قمته وفي الأفراد من مسودهم إلى سيدهم ووجدتها في فنادق الأعداء عند مستخدميهم الفقراء البسطاء، ووجدتها في العراق وفي الكويت، وفي البحرين وعمان. إن أهالي البحرين تركوا أسرهم في أول الفجر ليودعوا اختاً عربية في مطار المحرق، ووجدتها في خواطر نفسي

منذ أن ولد طفل سميناه سلام، وقد كانت الخواطر حقائق فقد سمعت عن عبد السلام عارف وهو يدفع بالعراق إلى الصف العربي، فائق إنني مجنونة لتلك العقيدة عقيدة القومية العربية، أفتراني أصلح لك؟»<sup>(٩)</sup>.

أما «خالد» فيعبر عن سعادته بهذا البعث القومي الجديد ويقول:  
«ما أسعد البيوت العراقية، أن كلا منها يستقبل أباً وبنياً وأخاً... كل هؤلاء كان في المعتقلات، في كل بيت عراقي بهجة، حتى تلك البيوت التي اعتقل منها أنصار الحكم البائد أعادت إليهم الثورة معتقليهم الذين أيدوا حق الشعب، وعارضوا مطامع الفرد»<sup>(١٠)</sup>.

وينتهي الشعور القومي المتبلور لدى خالد برؤية ونبوءة. فما حدث للثورة العمالية له من الأسباب والدوافع التي تحتمها طبيعة المرحلة الأولى لهذه الثورة. ولذا كان لزاماً عليه أن يؤسس للثورة استراتيجية جديدة تعتمد الإعداد والتنظيم والعمل السري، وعدم الولاء للقبيلة، بل للشعب... هذه الرؤية. أما النبوءة فكان خالد ينظر إليها من خلال الانتصارات القومية الجديدة في العراق، والتي كانت تبشره بمستقبل الثورة في عمان.

إن هذا الاستطراد الذي أجزناه لأنفسنا مع المحاولات الروائية ضروري. فهو يؤكد ارتباط تلك المحاولات بالحساسية الجديدة التي يثيرها التفاعل مع الشعور القومي العام مثلما ارتبطت بها الحركة المسرحية والحركة الشعرية؛ كما أشرنا لذلك من قبل. وجماع ذلك يؤدي بنا نحو حقيقة واحدة وهي أن موضوع الشعور القومي العام يتفاعل حقاً مع تلك الفنون الثلاثة، ويندمج في مادتها، فيمثل الروح المتطورة، والثورية التي نزرع إليها الشعراء، وأصحاب المحاولات الروائية والمسرحية في حين أن ذلك الشعور القومي يتجافى مع تجربة القصة القصيرة. ويستعصي عليه أن يمثل حساسيتها الجديدة في هذه الفترة.

ولقد غذى الشعور القومي العام الدور الاصلاحى للحركة الوطنية طوال سنوات التجربة الأولى. فكان يرفدها بالرؤى السياسية والاقتصادية والاجتماعية

المتفتحة . ومن الطبيعي - والحال هذه - أن تكتسب التجربة القصصية جانباً من هذا الغذاء ، ولو بطريقة « التمثل » بمعناه البيولوجي . كأن تجد فيها يبلوره المضمون القومي من اتجاهات التحرر الاجتماعي حساسية التفاعل مع أسباب المعضلة الاجتماعية في تقاليد الأسرة ، وأساليب الزواج ، والطلاق ، وأسس العلاقة بين الرجل والمرأة ، وموقف المجتمع من المرأة ، ومن قضايا التحرر الاجتماعي بصورة عامة .

لقد استغرقت قصص التجربة الأولى الدور الاصلاحى . وغثلت إلى درجة أنه انعكس في طبيعتها الفنية بحيث شغلها أحياناً عن الاهتمام بالتهاسك الفني . وزج بها نحو أساليب وعظمية مباشرة ، وخطابات تعليمية صارخة من شأنها أن تدمر الشكل الفني للقصة القصيرة .

ويكاد الموضوع القومي العام « التمثل » هو الاتجاه الرئيسي الذي يسيطر على كتابات القصة القصيرة في هذه الفترة . وما معالجة موضوعات الأسرة والتقاليد والزواج والمرأة إلا من قبيل مقارنة الموقف القومي من القضايا الاجتماعية العامة . . . ضمن هذا الاتجاه لا تبدو القصة القصيرة في هذه الفترة منفصلة عن الاستجابة لتيار الشعور القومي العام . وإن كانت تبدو غير معافاة من تأثيراته السلبية على الشكل الفني . كأن تبدو القصة القصيرة لا تعدو كونها ملخصاً لأحداث رواية من فرط ما يحشد فيها من مواقف ؛ كما هو الحال في قصص أحمد كمال التي نشرها في مجلة « صوت البحرين »<sup>(١١)</sup> أو في قصص غيره من المعاصرين له في الكويت والبحرين . وكأن تبدو القصة معلقة بمغزى تعليمي أخلاقي سافر . أو ببعض المصادفات اللابنائية ، أو المبالغآت اللامقنعة كما نجد ذلك في قصص فاضل خلف وفهد الدويري<sup>(١٢)</sup> .

ولا يجعل هذا الاستثناء تجربة القصة القصيرة في مصاف ما ذكرنا من الشعر والمحاولات الروائية والمسرحية . لأن عملية « التمثل » للموضوع القومي العام لم تكن خاصة بالتجربة القصصية ، وإنما هي عملية شاملة ، استغرقت الدور الاصلاحى للحركة الثقافية بأكملها . فكانت تلك العملية تتفاعل في كتابة المقال الصحافي واخراج الأعمال المسرحية ، وكتابة القصائد ، سواء في المناسبات الوطنية أو الاجتماعية

أو الدينية . وفي ممارسة الأنشطة الثقافية التطوعية المختلفة .

تظل القصة القصيرة في حدود هذه الفترة فنا يخلص لمطالب الخبرة الذاتية، ولشروط احتشاد الزمن فيها حول حساسية خاصة، وبؤرة يتمركز عندها التحول الكائن في تلك الخبرة الذاتية . ولقد رأينا منذ قليل كيف أن «حالة التمثيل» لا غير كافية لأن تخلخل تلك المطالب أو الشروط . فماذا يحدث لو أن القصة القصيرة تجاوزت «حالة التمثيل» واستهدفت الموضوع القومي العام بصورة مباشرة؟؟

بعد البحث ، واستحضار نماذج القصة القصيرة في هذه الفترة وجدت ثلاث قصص فقط يمكن اعتبارها - تجاوزاً - من قبيل القصص التي تستهدف المضمون القومي بأسلوب مباشر . وأقول تجاوزاً لأنها في حقيقة الأمر لم تعالج القضايا المباشرة بهذا المضمون ، أو المفردات الصريحة الافضاء بالشعور القومي العام . ولكنها رغم ذلك حاولت أن تدق جمل اهتمامها حول شعور عام ، ينصرف في نهاية المطاف نحو تحقيق فكرة الانتهاء إلى الجماعة . والشعور بالتوازن من جراء تلبية النداء الوطني العام .

وهذه القصص الثلاث هي : «من نكبات الدهر» لفاضل خلف . و«إنسان» لعبد العزيز محمود . و«زكاة» لفهد الدويري . في القصة الأولى يلجأ الكاتب إلى التاريخ العربي القديم . ويستمد من كتاب تاريخ الطبري للملوك والأمم قصة جديس وطسم . وكيف أفنت كل منهما الأخرى<sup>(١٣)</sup> . ولم يخترق فاضل خلف هذه القصة بتغيير أو تحويل يشير إلى أن فكرة ما قد شغلته ، وجعلته يتخير التفاصيل التي تتفق مع الشعور العام ، المسبغ على هذه القصة التاريخية . لقد التزم فاضل خلف بالرواية التاريخية ، واستغل الجوانب التي تستدعي الوصف والسرد . فأضفى عليها من أسلوبه الانشائي ما ساعد على احكام الحدث العام للقصة .

بيد أن هذا الاحكام الانشائي لا يحقق الشرط الإبداعي في القصة القصيرة بطبيعة الحال . بل العكس . ربما أضرب بشكلها الفني . وهو هذه المثابة خاصة عامة في الكتابة . لكنه لا يشكل جزءا في خصوصية كتابة القصة القصيرة . ولا يمثل شرطها أو

عنصرها الجوهري . ولذا فإن الوصف الانشائي الضافي في قصة «من نكبات الدهر» لا يستهدف تحقيقاً لشكل القصة . وإن كان يثري قليلاً جانب الخيال في هذا الشكل .

وإذن فإن فاضل خلف لم يخرج من اطار الرواية التاريخية للحدث ، بل التزم بها التزاماً أميناً ، وقد جاء التزامه هذا صيغة صريحة معبرة عن اخلاصه لشكل الحكاية المروية وليس لشكل القصة القصيرة . إذ ليس من المعقول أن تكون الرواية التاريخية شكلاً قصصياً حديثاً جاهزاً . بما فيها - في تلك الرواية - من زمن يتتابع بأحداثه الجسيمة ومواقفه المتعددة ، وأماكنه المختلفة .

وحين يُهدر شكل القصة القصيرة في «من نكبات الدهر» يبقى الدرس والمغزى العام الذي استشار الكاتب منذ البداية ، وجعله يتكبد صياغته للحكاية في قالب جديد . هذا الدرس ؛ لا يغادر الشعور العام بالانتهاء للجماعة . والنظر إليه كمضمون جوهري لممارسة الفعل القومي . والمثير في حكاية طسم وجديس أنها صاغت ذلك الفعل بشكل دائري . فقد بدأت برجالات جديس وقد أصغوا للنداء القومي العام ، فخرجت جديس من دُها بحشد جماع طاقاتها . ومن ثم إبادة طسم . ثم تعود الكرة ثانية حين يجتمع نفر من طسم نجوا من الإبادة ، واستغاثوا بملك حمير حسان بن تبع ، وتمكنوا من جديس ؛ بسبب اجتماعهم واهبتهم العامة<sup>(١٤)</sup> .

ولا تختلف قصة «زكاة» لفهد الدويري عن القصة السابقة . فكما استمد فاضل خلف قصته من أخبار التاريخ ، فقد استمد الدويري قصته من «السوالف الشعبية» التي يتداولها الناس على مقربة منه . كما فعل ذلك في أغلب قصصه القصيرة التي نشرها في هذه الفترة . إن أجواء «السالفة الشعبية» كما هو معروف مليئة بالأحداث الغريبة ، والمواقف البالغة . كما أنها تعتمد في اغرابها على الصدفة ، والتحويلات المفاجئة التي تثير دهشة المتلقي . كل هذه الملامح تنعكس في أعمال فهد الدويري الأولى ؛ خاصة وأنه قد التزم بخطة قصصية يعلنها غالباً في مفتتح كل قصة ؛ وهي أنه إنما يلتزم بالواقع . . . وأن ما يحكيه الواقع أكثر صدقاً وغرابة مما يحكيه الخيال<sup>(١٥)</sup> .

ولم تساعد مثل هذه الخطة على قيام شكل قصصي حديث في بدايات فهد



الدويري مع القصة القصيرة، ذلك أن معظم ما نقله من الحوادث الغريبة التي أفضى بها الواقع لم تزد عن كونها حكايات شغلت الدويري، وأدهشته، واستشارت لديه رغبة عارمة في إبراز الدرس العام. وجعله في اطار المثل الأخلاقية العربية والإسلامية - غالبا - وهنا مبعث الانفعال العام المقوّض لعالم القصة القصيرة عند هذا الكاتب.

لقد أتى الشعور العام المستخلص؛ قوميا كان أم أخلاقيا على شكل القصة، فكان يدرّ عناصرها الأساسية. إنه يث فيها الخطاب التعليمي، ويملأها بتزاحم الأفكار، ويشغلها عن تحليل الموقف. وفوق هذا كله فإنه يستعصى على القاص في جانب أساسي وهو أن الشعور العام لا يمكن أن يتحول إلى مادة قصصية خالصة. بل إنه يظل معزولا عن عناصر هذه المادة مهما بذل القاص من أساليب وحيل<sup>(١٦)</sup>.

وفي قصة «زكاة» صورة واضحة لتلك العزلة. فهي تصور شخصية رجل غني، هبطت عليه الثروة، بعثوره على لؤلؤة كبيرة أصبح بسببها غنيا. ثم يتذكر وضعه المدقع قبل الثراء، وما سمعه يوما من أحد المتعلمين من أن البلاد يجب أن تتخلص من الفقراء عن طريق إقامة ملاجئ تخفف شقاءهم. فما كان منه إلا أن بحث عن صاحب هذه الفكرة. وعرض عليه استعداده لإقامة ملجأ، وجمعية تحارب البطالة. ولكن المتعلم تنكر لفكرته، وهزأ منه. وحينئذ انفجر الرجل الغني بهذا الخطاب التعليمي:

«يا الله انكم تستنكرون بخل أغنيائكم وتقثيرهم ولا تستنكرون أنانيتكم وابتعادكم عن المسؤولية الاجتماعية، تتفلسفون في الاصلاح وطرقه وتتمنون لو مكنتم منه، فإذا جاءكم من يتيح لكم سبيله، ويقدم لكم مواده أنكرتم ما أمنتكم به، وانطلقت الذاتية البغيضة تضع لها هي الأخرى فلسفة خاصة. . كم يؤسفني أن تهدم إيماني، وتبدد أمني بالانتفاع بمالي في سبيل الخير والعمل الصالح»<sup>(١٧)</sup>.

وبغض النظر عما في هذه القصة من تقاطع المواقف، وتزاحمها، فإن النص السابق يبدو مثقلا بعاطفة تقع خارج المواقف المتراحة في القصة. ذلك أن اشتداد

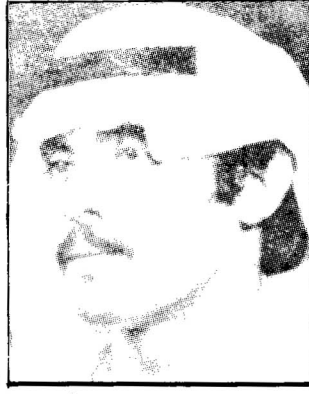
نبرة الانفعال المضاد للأناية، والمتعاطف مع التعاون والانضواء مع الجماعة إنما هو شكل من أشكال الدرس؛ أو المغزى الذي يستنبط عادة في منطقة معزولة من عناصر المادة القصصية (البناء الدرامي).

وإذا كانت قصة «زكاة» قد انتهت بدرس عام يؤكد ضرورة الشعور بالانتماء؛ فإن قصة «إنسان» لعبد العزيز محمود تبدأ من ذات الدرس؛ واطعة إياه في نطاق أخلاقي يمس المصلحة الوطنية العامة. فبعد مقدمة طويلة - يسردها الكاتب معزولة عن السياق القصصي - تدور حول ضغوط الوسط الاجتماعي، وكيف تؤدي إلى الكذب والنفاق، وموت الضمير. . . بعد ذلك كله يأتي بقصة موظف مثالي، انعزالي يطلب منه أحدهم مساعدته في عملية تزوير مقابل رشوة؛ فيرفض ذلك. ويقع نهباً لصراع مرير ويؤدي به إلى الاستقالة من وظيفته وحينئذ يعلق الكاتب على ذلك بقوله:

«ترك في سبيل راحته الشخصية، وإيثار العافية وظيفه هي أشد ما تكون حاجة إلى المخلصين النزهاء من أمثاله»<sup>(١٨)</sup>.

وفي المحصلة النهائية، فإن القصص الثلاث تثبت لنا حقيقة ما نذهب إليه من أن قصص التجربة الأولى قد تجاوزت بوضوح مع موضوع الشعور القومي العام. ولم تستهدفه بصورة مباشرة. وحين حاولت مقارنة ذلك أهدرت شروطها الفنية، وتنازلت عن خصوصيتها كفن أدبي حديث، مستقل إلى أبعد الحدود، وذاتي، إلى أبعد الحدود.

يحدث هذا في قصص التجربة الأولى التي عاصرت أكثر الفترات زهوا بالشعور القومي وامتلاءً بأرائه وأفكاره؛ وأكثرها قرباً من انتصاراته. وحين كانت الحركة الثقافية في الخليج العربي؛ بل وحركة القوى الاجتماعية بأسرها تدين لذلك الشعور، وتدفع به، وتجذ فيه مكسبها في الواقع، وأملها في المستقبل.



د. ابراهيم عبدالله غلوم

## التجربة الثانية

### إمكانات الاستجابة وسط امكانات النضج والازدهار

تجربة الازهار وانضج والتجريب في القصة القصيرة في الخليج العربي تجربة واسعة، وعريضة تمتد لسنوات طويلة. وننظر إليها كتجربة جديدة مستقلة؛ لأنها اعقبت مجموعة من الأحداث الفاصلة التي أحدثت هوة بين جيل التجربة الأولى، وجيل هذه التجربة<sup>(١٩)</sup>.

ومضت بعد ذلك بضع سنوات يسودها الصمت والتوقف والترقب ويتخللها على الصعيد الرسمي (الحكومي) مراجعة تستهدف استيعاب دروس الماضي. على الصعيد الشعبي فقد صمتت التجمعات الوطنية. ومن هنا سادت في الأوساط الشعبية مرارة مخزنة، ترتفع أحيانا فتصل حد التوتر، وتقود إلى حالة التذمر (التي يعبر عنها الطلاب والمثقفون وعمال الشركات في أعمال تظاهرة ترفع شعارات قومية غالبا) أو أنها تهدأ أحيانا وتنضوي في حالة استسلام ويأس ظاهرين.

ولا تمضي بضع سنوات إلا ويتمخض الوضع السابق عن بعض التحركات الجديدة. ففي الكويت أعلن عن الاستقلال في يونيو ١٩٦٢ ثم صدر الدستور في نوفمبر ١٩٦٢م وظهرت الصحف مجددا بنشاط ملحوظ وكثافة متنوعة. كما تم اشهار الكثير من الجمعيات، والمسارح في ظل قانون جمعيات النفع العام. وفي البحرين

كانت عودة الحركة الأدبية إلى النشاط بطيئة بسبب النشاط الرقابي المتزايد حول الحركة الثقافية في وقت لم يستنفذ الغليان الوطني طاقته وفعالياته . ولذا فقد كان مجرد ظهور صحيفة «الأضواء» التي رأس تحريرها محمود المردى كافيا لاعادة الحيوية للحركة الأدبية في البلاد، ثم استمرار تجدها مع تطور الصحافة وتوتر سنوات القلق والمعاناة في الستينات والسبعينات .

وإذا كانت سنوات التجربة الأولى قد ارتبطت ببعض الانتصارات القومية (نجاح الثورة العربية في مصر والعراق وسوريا، مكاسب الصمود في وجه العدوان الثلاثي، الوحدة العربية التامة بين مصر وسوريا ١٩٥٧) فإن سنوات التجربة الثانية قد ارتبطت بسلسلة من الانهيارات القومية (الانفصال بين مصر وسوريا، هزيمة ١٩٦٧ تصاعد الخلاف بين القوميين والأحزاب الشيوعية، توتر العلاقات العربية، مخاطر الانقلابات العسكرية) وكل هذا يعني بالدرجة الأولى أن العوامل السياسية الدولية والعربية والمحلية قد لعبت دورا كبيرا في قمع الشعور القومي، وممارسة الاضطهاد عليه . وكان من الطبيعي أن يولد ذلك كله مشاعرا للمعاناة، وينمي مواقف المواجهة وقد تحقق ذلك بالفعل طوال سنوات العقد السادس على وجه خاص . ولكن هذه المشاعر والمواقف لم تبلور في قضايا قومية محددة يستهدف كتاب القصة القصيرة معالجتها، والبحث عن حلول صريحة لها . وإنما ظلت الجفوة السابقة قائمة بين القضية القومية العامة، وشكل القصة القصيرة .

ونحن لا نعتبر الضربات الموجعة التي تلقتها حركة القوى الاجتماعية في هذه الفترة سببا يفسر استمرار الجفوة المذكورة . وذلك لأن تلك الضربات لم تتمكن من القضاء على المشاعر القومية والوطنية، بل إنها ساهمت في توترها وإلهابها . وهناك شواهد كثيرة في سنوات المعاناة السياسية والاجتماعية خلال الستينات تثبت ذلك<sup>(٢٠)</sup> . لعل أبرزها أن الحركة الوطنية تتجه خلال هذه الفترة نحو تحرك استراتيجي واضح يرافقه عمل وطني منظم . يعتمد السريه والإحاطة بكثير من الأفكار الأيديولوجية المتقدمة، وأن المواجهة خلال هذه الفترة تتسم بالعنف الصريح الذي لا هوادة فيه . وهذا يعني أن القضية القومية والوطنية في سنوات هذه التجربة

تتميز بوضوح أهدافها أولاً، وبحدة مواجهتها ثانية؛ رغم جميع أساليب الحصار والقسوة التي كانت تراقبها.

وقد خلقت سنوات المعاناة والقلق واقعاً خصباً للتجربة الثانية في القصة القصيرة. ومن خلال متابعتنا ومراجعتنا المستمرة لهذه التجربة نستطيع أن نحدد أهم ملامح تجربة القصة القصيرة في هذه الفترة:

**أولاً:** خضعت الكثير من نماذج القصة القصيرة لمرحلة البداية عند جميع كتاب هذه الفترة تقريباً، وكأن هذه التجربة تمثل - حقاً - بداية ثانية للقصة القصيرة في الخليج العربي. وقد تجاوز ذلك كتاب موهوبون في حين استمرأها آخرون وجمدوا عند حدودها.

**ثانياً:** استمرت بعض أساليب القصة الرومانسية قائمة، ومؤثرة عند كثير من كتاب هذه الفترة، وكانت في بداية الأمر (الستينات) تعبيراً صريحاً عن حالة القلق والحيرة. ولكنها مالبت أن أصبحت تعبيراً عن نزعة واضحة تخترق خطوط الوعي الواقعي الجديد.

**ثالثاً:** تداخلت الاتجاهات والمذاهب في كتابة القصة خلال هذه الفترة. من الرومانسية إلى الواقعية. أو من خلال المزاوجة بينهما ومن التقليد إلى الحداثة. أو من خلال التفوق بينهما. وكان التنقل السريع بين هذه الأساليب أو المزاوجة بينهما مؤشراً ضعفاً وارتباكاً فنيين في البداية. ولكنه مالبت أن أصبح دالاً على روح التجريب. ورغبة الإجتراء على القواعد ومحاولة خلق قصة قصيرة حديثة بكل ما في هذه الكلمة من معنى.

**رابعاً:** توفر انتاج قصصي غزير خلال هذه الفترة ليس لمجرد اتساع الرقعة الزمنية؛ وإنما لاختلاص الكتاب لفن القصة القصيرة أولاً. ولظهور مناطق جغرافية جديدة لهذا الفن في الخليج العربي ثانياً. ففي الإمارات العربية تتأسس بدايات متطورة لفن القصة ما لبثت أن قطعت أشواطاً بعيدة. وأضافت للتجربة القصصية في هذه الفترة خبرة متراكمة في التوجه نحو الحداثة والتجريب. وفي قطر تنشأ بدايات

قصصية متطورة، فضلا عن ظهور بدايات قصصية أخرى متذبذبة في عمان منذ السبعينات.

خامسا: استغرقت القصة الواقعية القصيرة في اهتمامها بالرصد التسجيلي وتحليل النماذج البشرية، وظلت كذلك لفترة طويلة، فاستنفذت بعض الطرق والأساليب الفنية، ومن ثم لجأت للإستفادة من الواقعية الاشتراكية حيناً، ومن الاتجاهات التجريبية حيناً آخر. وقد دل ذلك كله على أن المصطلح «الواقعي» لم يعد مقنعا بالفعل في وصف التركيب المعقد الذي بلغته القصة القصيرة في هذه الفترة.

سادسا: خرجت القصة القصيرة من نطاق الموضوعات الاجتماعية، لأنها أصبحت موضوعات قليلة الحيوية، أو أن معالجتها اتخذت أبعاداً أعمق، وأكثر تعقيدا. فنهاها تتصل بأزمة الإنسان الحديث في بعدها السياسي والديني والوجودي أيضا بل إن الكثير من القصص لا تكتفي برصد تحولات هذا الإنسان. وإنما تنغرس في أعماق الأسئلة الذهنية والفلسفية.

سابعا: اتسعت قاعدة الطبقة الشعبية التي انشغلت بها القصة القصيرة. كما ترسخت قواعد هذا الفن من خلال رسوخ علاقتها بالنماذج البشرية المغمورة التي تفترض أن المشاعر القومية لا تشغلها من قريب بقدر ما تشغلها همومها الخاصة المتوترة عند لحظات التحول؛ بمعاناتها، وظلامها في الريف أو في المدينة، في السجن أو في مجتمع السجن الكبير. في العمل أو في الشارع، في الداخل أو في الخارج. . . الخ.

ضمن هذا الواقع المتميز بالإزدهار والنضج والتجريب في فن القصة القصيرة يمكن ملاحظة أن هذا الفن لم يتخلّ عن شروطه الخاصة به. صحيح أنه أفاد كثيرا من الطاقة الشعرية أحيانا. والطاقة الدرامية أحيانا. ولكنه خلال ذلك يظل مخلصا لخبرة ذاتية محددة الزمن. منتظمة وفق ايقاع حالة التحول، أو الصراع أيا كان مصدرها؛ من المأزق السياسي أو الاجتماعي أو الذهني. ولم يكن الاخلاص في تجسيد العالم القصصي على هذا النحو إلا مؤشرا من مؤشرات النضج من جهة. وتعبيراً عن

الحاجز الصلب الذي يحول بين القصة القصيرة ومعالجة القضايا القومية العامة المباشرة من جهة أخرى.

وهكذا فنحن لا نستطيع - وخاصة بعد تحديدنا للملامح السابقة - أن نعالج بالنقد والتحليل قضايا بلورة الهوية القومية في قصص التجربة الثانية. وذلك أن نضجها الفني، وهواجسها الحدائية المتزايدة يباعدان بينها وبين تشكيل هذه القضايا، أو بلورتها في عالم القصة القصيرة. ولا يعني ذلك الزعم بتجرد كتاب القصة القصيرة من مشاعرهم القومية. ولكنه يعني أن تطور هذا الفن يسعى به إلى مزيد من التفرد والذاتية. وكلما ازداد كاتب القصة القصيرة وعياً بفنّه، أدرك مدى حاجته لأن يشعل مناطق نائية تقبع في الذات، وتنكب في اللاوعي. وتحتبئ في عالم لا يستطيع تحديده. قد يكون عالم الطفولة. أو الأحلام أو عالم الأمس أو اليوم أو الغد أو عالم الأنا - الآخرين. أو عالم فوق العالم الواقعي. وفي كل الأحوال فإن المشاعر القومية إما أنها ستنفرد في إطار كونها إحالة موضوعية تقتحم ماهو ذاتي في خيال القصة القصيرة؛ ولا تتمكن من الاندماج فيه، لأنها مثقلة بتصور كلي يشترط انحاء الذات (الخاص) وانبعاث العام والجوهري المشترك. وأما أنها ستذوب وتتلاشى تماماً وراء مفردات وأخيلة وتفاصيل معقدة، ومتشابكة، لتكوّن إطاراً مرجعياً مبهماً في صميم الخطاب القصصي. وأنا أقول مبهماً لأن أي منهج نقدي يكتفي بمجرد التفسير والتوصيف لن يكون قادراً على كشف ذلك الإطار المرجعي البعيد. كما ستأتي الإشارة لذلك في المدخل الثالث من هذه الدراسة.

وأياً ما كان الأمر فإن حدود المدخل الموضوعي، وحدود ما هو متبلور من قضايا المضمون القومي في القصة القصيرة خلال هذه الفترة تدفعنا نحو تحديد بعدين تتمثل فيهما إمكانات استجابة شكل القصة القصيرة، ومقارباتها للمضمون القومي العام.

## البعد الأول الروح النضالية العامة ظلًا للعزلة

ويمثل هذا البعد في تيار واضح يخترق التجربة القصصية بواسطة تشخيص النماذج البشرية المجاهدة عبر «ثيمات» قصصية مشتركة ومتكررة متمثلة في وجود فعل سياسي غاشم يسبب الاضطهاد والسجن والتشريد والمواجهة المستمرة بين البطل والمحقق أو الحرس أو الشرطة. وفي كل الحالات يكون فعل الاضطهاد مثيرا لمشاعر وطنية لا يعبر عنها الكاتب بصورة مباشرة. وإنما يبعثها إيقاعا داخليا للحدث لا غير. ولا تشي جميع المواقف المتناغمة مع هذا الإيقاع بأية قضية من قضايا الانتفاء القومي؛ وإن كانت تدق - غالبا - على القيم النضالية والأخلاقيات الثورية التي تحرك حياة النماذج البشرية المجاهدة والمتفقة على السواء.

ويبرز كتاب القصة القصيرة في البحرين في تمثيل الحساسية القصصية الجديدة لهذا البعد. ويأتي من بعدهم بعض كتاب القصة في الإمارات العربية المتحدة. فمن البحرين نطالع الأسماء التالية: محمد عبدالملك<sup>(٢١)</sup> في مجموعتيه القصصيتين الأوليتين (موت صاحب العربة، ونحن نحب الشمس). وأمين صالح<sup>(٢٢)</sup> في مجموعتيه الأوليتين أيضا (هنا الوردة.. هنا نرقص والفراشات). وعبدالله خليفة في بعض القصص التي ضممتها مجموعاته الثلاثة (لحن الشتاء، الرمل والياسمين، يوم قائط).. وخلف أحمد خلف في بعض قصص مجموعته (الحلم وجوه أخرى). أما في الإمارات العربية فنطالع أولا قصص عبدالله صقر أحمد<sup>(٢٣)</sup> في مجموعته القصصية «الخشبة» التي صدرت في عام ١٩٧٥. كما نطالع قصص عبدالحميد أحمد في مجموعته (السباحة في خليج يتوحش).

ولسنا في حاجة إلى إثبات أن مصادر احتشاد ثيم فعل الاضطهاد السياسي في تجربة كتاب القصة القصيرة في البحرين؛ إنما ترتبط بالطرف السياسي الحالك الذي تعرضت له حركة القوى الاجتماعية في سنوات العقد السادس كما سبق أن أشرنا إلى ذلك. ولكن الذي نتجه إلى إثباته بمزيد من البحث هو تحديد طبيعة استجابة شكل القصة القصيرة للمشاعر الوطنية الموصولة بالمضمون القومي العام. وخاصة في



التجربة القصصية عند الكتاب الذين أتينا على ذكرهم .

مما لا شك فيه أن جميع الكتاب المذكورين وغيرهم ممن لم نأت عليهم يشتركون في تجسيد ايقاع واحد وهو الروح الوطنية الغامرة التي تدفع أبطال القصص، ونماذجها البشرية نحو مواقف المعاناة أو مواقف المجاهدة، والمواجهة . بيد أن هذا الايقاع لا يمثل اللحظة الدقيقة التي تنعزل فيها تلك النماذج مع تجربتها الذاتية . وإنما الذي يمثل انكفاء النماذج مع ذاتها لحظات أخرى من الترقب، الانتظار، إدراك التناقض، الوعي الحاد بالاضطهاد، التعاطف الانساني المرهف، التوتر النضالي، الخيانة، الكبرياء أمام أشكال السقوط، الانقسام، سطوة الماضي، ونحو ذلك من اللحظات الدقيقة التي يُفرد أولئك الكتاب نماذجهم البشرية أمامها معزولين لا يمتلكون في مواجهتها أية قوة سوى خبرتهم الإنسانية / الذاتية .

ويمكن لنا أن نتوقف مع نموذج أولئك الكتاب وهو القاص البحريني محمد عبدالمملك الذي نعتبر تجربته في القصة القصيرة الصيغة النموذجية القادرة على تحديد طبيعة الاستجابة للشعور الوطني في ضربات وخلجات شعورية خاصة نابغة من الخبرة الذاتية . فالقراءة المتأنية لقصص مجموعتي «موت صاحب العربة» و«نحن نحب الشمس» تكشف عن أغلب شخصيات تلك القصص لا تنطلق من تجارب سياسية ناضجة ومنظمة . وإنما هي معزولة مع خبراتها الذاتية، مقدوف بها في موقف خاص يوحي داخله بوجود خارج متوتر بالضغوط السياسية .

إن هناك طائفة من قصص هذا الكاتب يتشكل خيالها من كيفية اهتداء شخصياتها لغصّة السؤال الكبير حول التناقض الاجتماعي وسط ما تعانيه من فقر وحرمان ؛ كما هو في قصص (موت صاحب العربة) و(سعد سكران) و(أفواه جائعة) و(عباس) و(رجل من نفايات المدينة) في المجموعة الأولى . و(ذلك الشتاء) و(عازف السكسفون) و(الانتظار) في المجموعة الثانية .

وهناك قصص يتشكل خيال الكاتب فيها من تشخيص عزلة الشخصية في لحظة من لحظات الحرج المأساوي الذي يعقب فعل الخيانة . كما هو في قصة (قوس

قزح) في المجموعة الأولى. و(في القرن العشرين) في المجموعة الثانية. وهناك قصص يتشكل الخيال فيها من كيفية انصواء النموذج البشري البسيط في لحظة فطرية/ ذاتية تدبجه في فعل ثوري متجاوز بواسطة دوافع المعاناة، وضغوط الزمن كما في قصص «أحمد الناطور» و«زمن» في المجموعة الأولى.

وهناك قصص يتشكل الخيال فيها من كيفية عزل الكاتب للشخصية مع نهايات انسج و«النفى والاعتقال»، وهي نهايات لا يحلل الكاتب برؤيته السياسية/ الموضوعية - دوافعها وأسبابها. لأنها نهايات تنزوي بالشخصية في ركن من أركان تجربتها الذاتية، المتمخضة في السجن، باعتباره الزمن الخاص بحركتها الداخلية. وقد وردت في إحدى القصص عبارة ذات دلالة على أن الكاتب يصرف ما هو خارج حركة (الأنا) عن داخلها حين يقول على لسان السجين في قصة «الزنزانة رقم (٥)»:

«وعندما تفكر في الخارج أنت ترحل إلى السجن الكبير»<sup>(٢٤)</sup> ويمكن النظر في السياق النفسي للحركة الداخلية المعزولة عند سجناء محمد عبد الملك في إطار معالجتين تناول بهما موضوع الاعتقال والسجن:

#### المعالجة الأولى:

تناولت السجن كمصير ونهاية محتمة لا تثنى بوجود دافع ثوري، كما لا توحى بوجود تفسير حول علاقة السجين بالسجن. وإنما تدأب على تسجيل ما يدور بين الجدران الأربعة من مشاهد وتفصيل يلفها الحزن، وتثير العواطف الجنازية المتمركزة عند حالة الانتظار. ففي قصة «المرحمة» يصور الكاتب مشاهد السجن، وعواطف السجين الذي ينتظر الرحمة مع اقتراب العيد.<sup>(٢٥)</sup> وفي قصة «ليلة جابر» نجد استمرارا لمشاهد السجن، ويوميته المظلمة مع التركيز خلال ذلك على ما يعاينه بعض السجناء من أمراض، أو حالات عناء فردية كجابر في هذه القصة الذي يعاني من مرض القلب<sup>(٢٦)</sup>.

#### المعالجة الثانية:

تناولت السجن كمصير أو محطة انتظار ومراجعة تستوقف صاحبها عند لحظات

تأمل داخلية عميقة . ربما لامست بصورة غير مباشرة دوافع السجن . وربما راجعت مواقفه الماضية . لكنها في الحالتين لحظات تشتعل فيها الأسئلة الثورية ، وتتوقد معها الحساسية الذاتية اجتماعيا وانسانيا ، مفتشة عن روح النضال والمثابرة الداخلية الصلبة . وباعثة خلال ذلك بعض المشاعر الوطنية المتوترة .

في قصة « الزنزانة رقم ٥ » لا يهتم الكاتب بالتفاصيل المشهدية إلا في حدود يسيرة . لأنه يهتم بتفاصيل حركة الداخل « الذاتي » وهي تمور بالحلم والحرية ، والالتواء للشعب . تتداعى معها مشاهد التعذيب والتحطيم في السجن ، فيزداد عناقا لانسانيته ، ومثابرته ، كما تزداد اسئلته ضراوة وتوترا :

« اشتعل بدني . . تمزقت كبدي . . . بصقت دما من جديد

— أيها الشرطي هل يخفي القمر .

— كل يوم .

— هل يموت العشب الأخضر .

— إذا داسته أقدام عابرة .

— هل يموت الشعب .

— أنت غريب .

— كلنا غرباء . . . » (٢٣) .

السجن - إذن - مثير خارجي لأعماق انسانية خاصة . وأحاسيس ثورية مقيدة رغم براءتها وصدقها . وهنا نكتشف سر شعور سجناء محمد عبدالملك بالانتصار رغم كونهم في قلب الظلام والسقوط . نجد بطل قصة « سند » يتأمل هموم تجربته الخاصة بعد أن صدر قرار بنفيه إلى الخارج ويقول :

« في اليوم الثاني كنت حبس زنزانة البرج الغربي . ويداك ملفوفتان ، وبقيابا من الدم الأحمر ووجهك يبدو جافا لكن قلبك كان عامرا يانعا كالزهرة وعينك الحزينة كانت تقول أشياء كثيرة . . . وفي الأيام التي تليها كنت تشعر بزهو الانتصار . . كنت تجلس في قلب الزنزانة تتطلع إلى يمين النافذة اليتيمة وتفكر . . . » (٢٨) .

ويتجاوز عبد الملك مصير السجن كمعنى للانتصار والزهو في قصة «مطر يعيد الحياة» ليجعل منه قدر الأنبياء، وصناع الحياة... فالبطل يستعيد ذاكرته البعيدة، فيبدو فيها السجن قدرا يوصله بالمعنى الشعري، والخلاص الروحي: «تراءى له السجن كمحطة يعبرها صناع الحياة والأنبياء والمارة بحثا عن زمن ضائع الفصول. وحقيقة ملقاة كالرفات. كان السجن اكتشافا. لحظات عبادة ومض المستقبل، وهمس الأجداد، ومواساة، وشفرة ورد» (٢٩).

لقد تطور موضوع السجن كمثير داخلي للتجربة الذاتية عند أبطال محمد عبد الملك من معاناة التفاصيل المشهدة بحزن وصمت شديدين. إلى إثارة الحساسية الثورية ثم الوصول إلى المعنى الذاتي (الخلاصي) المشحون بالقيم الانسانية (٣٠).

وما نلاحظه في تجربة قصص السجناء يمكن ملاحظته في القصص الأخرى عند محمد عبد الملك... حيث يستمر هذا الكاتب في تدوين مشاعره الوطنية/ج القومية. وتحويلها إلى تجارب ذاتية تنفرد بها الشخصية في حالة خاصة؛ أو في زمن نفسي خاص. فلا يكون العنصر الجوهرى المؤسس لمفهوم القصة حينئذ متمثلا في مشاعر عامة؛ وإنما يكون عنصرها الأساسى متمثلا في طبيعة الاستجابة الذاتية. وهنا فقط يكمن خيال القصة القصيرة عند هذا الكاتب. وعند غيره من الكتاب الذين أشرت إليهم من قبل.

ولعل من أدق المشاعر الوطنية المذابة في لحظة من لحظات الاستجابة الذاتية نجدها مثلا في تصوير لحظة احساس بطل قصة في «القرن العشرين» بمشاعر الكبرياء والعنفوان الإنسانى أمام خيانة أحد رفاقه في النضال... إنه بهذا الكبرياء يحرق فعل الخيانة دون أن يوجه لها نقداً مباشرا. ومصدر حريقها بلاشك في هذا الشعور بالكبرياء الذي استمده الكاتب من حرارة المواجهة بين الرجل العجوز والمدير العام. مسقطا عليهما حركة دافقة للزمن الذاتى من الماضى... فالعجوز يطلب العمل حاملا في صدره نضال السنين الطويلة، وذكريات مجد الوطن والعمل في البحر والجبل... يحمل ذكريات انتفاضة مارس التي احتضن فيها الجرحى من الطلاب،

وكان من بينهم هذا الموظف الكبير الذي أصبح انسانا آخر الآن بعد خيائته  
للماضي . . . هذه الخيانة إذن في مواجهة ديمومة الزمن الماضي باعتباره الزمن النضالي  
للرجل العجوز . . . يتضائل المدير الكبير، ويستقيم العجوز في شموخ . . . وقد  
ظلت صيغة القصة وعقدتها منقسمة إلى ضميريهما؛ حيث يفضيان بتوترهما بواسطة  
التداعي الداخلي (تيار الوعي) إلى أن تصل نهاية القصة عند حد ارتفاع نبرة الاقرار  
بالخيانة أمام صمود الماضي . وخاصة في هذا المقطع الأخير المتوتر بمشاعر الكاتب . . .  
تلك المشاعر التي نتحسس تحولها إلى زمن ذاتي خاص في داخل بطل القصة :

«هاهو . . . يقف من أمامك دون استجداء . . . كنت تتحدث في الزقاق . . .  
في الحلقات السرية . . . وكان هو يعطي . . . قبل أن تولد أنت كان يعطي . . .  
ومن الغوص إلى الجبل . . . شاد حياة . . . فجر النفط . . . استوت المدن وراء  
المدن . . . وبناء خلف بناء . . . ما أبقاه البحر . . . اعطاه (الجبل) قذفته بوابة  
(بابكو) . . . وهاهو جاء . . . يتواضع . . . قبل أن يرحل . . . يطلب لقمة في  
بلاده . . . الشعب . . . ! . . . وإذا ما ناداه الوطن . . . إذا انطلق الرصاص . . .  
وهبت عاصفة العواصف، وعادت الأصوات كالرياح الشتائية . وأطلت البنادق  
كالأفاعي القتالة تبذر الموت . فسيعود من جديد يبحث عن آخرين جرحى . . .  
غيرك . . . غيرك . . .» (٣١) .

ويمكن لنا أن نجد صدى لحركة الذكريات الداخلية المتمثلة كاستجابة ذاتية  
لفعل السجن في قصتين لعبدالله صقر أحمد من مجموعته «الخشبة» الأولى بعنوان «في  
الناحية الأخرى كانوا يشعلون النار» . والثانية بعنوان «السقوط» وكذلك في قصة  
عبد الحميد أحمد «أغنية بيضاء في ليل دامس» من مجموعته الأولى، إن بطل القصة  
الأولى لعبدالله صقر يقول العبارة التالية :

في لحظة وعي حاد يخترق حلمه اليقظ :

«كان كل ما يملأ عيني من حولي يدور . . . اذن أنا معتقل . . .» (٣٢)

وبطل عبد الحميد أحمد يقول عبارة شبيهة بذلك في بداية قصته أيضا :

«في العتمة الدامسة استطعت أن أتذكر كيف أمسكوا بي . . . فقد كنت  
أركض . . .» (٣٣) .

وفي القصتين يلعب السجن كمثير للذكريات (الزمن الذاتي) الدور الأساسي في شكل القصة... انه في الأولى يحدد شكلها في حلم يمتزج بالواقع.

وفي الثانية يحدد لها شكلا يمزج بين حالتين أصبحتا في حكم الزمن الذاتي للبطل: الأولى الكيفية المتسمة بعنف الاعتقال. والثانية الكيفية الدافعة لمحاولة قتل الأب.

وقد تعددت في الأونة الأخيرة أساليب معالجة موضوع السجناء والمنفيين ودخلت في أجواء القصص التجريبية القصيرة؛ فتهاوت الشخصيات المسجونة، وارتدت أقنعة أسطورية أحيانا، تاريخية أحيانا أخرى. أو أنها أصبحت وسط تفاصيل تبعث على الاحساس بأجواء الأسطورة، والحكاية الشعبية. وكأن الاسقاط يتم فيها عكسيا من الحاضر إلى الماضي<sup>(٣٤)</sup>. ولذا يصبح من المتعسر مقارنة المضمون القومي في مثل هذه القصص. لأنها عادة ما تنغمس في التعبير عن اشكالية عامة تتصل بالأزمة الحضارية، أو المعضلة الوجودية لدى الانسان. لدرجة اقترنت الكثير من هذه القصص بكثرة الأخذ من الأساطير العربية العالمية. أو على الأقل اصطناع أجوائها. كما هو الحال عند القاص العماني أحمد الزبيدي في مجموعته «انتحار عبيد العماني» الصادرة في ١٩٨٥.

وأيا ما كان الأمر فإن نماذج السجناء والمنفيين في القصة القصيرة يكاد يتحول عند بعض الكتاب إلى معالجة نمطية سائدة تفتقر إلى الحيوية والخيال أحيانا. ومن قبيل ذلك بعض قصص محمد عبد الملك التي يردد فيها تكنيك التذكر والاسترجاع مع محاولة استشارة حساسية الشعور بالوطن، أو الالتزام العفوي بالقضية الوطنية. كما في قصة «منتصف الليل»<sup>(٣٥)</sup> وغيرها. ومن قبيل المعالجة النمطية أيضا ما نجده في قصص محمد حسن الحربي من الامارات العربية، وفوزية رشيد من البحرين. فهما غالبا ما يتخذان من ثيم السجناء والمنفيين وسيلة لنقد الواقع، وحجة للافصاح عما يعانيه المواطن من جراء غياب الحريات<sup>(٣٦)</sup>.

وتنطبق النمطية السابقة على بعض قصص عبدالله علي خليفة من مجموعتيه الأوليتين «لحن الشتاء» و«الرمل والياسمين»<sup>(٣٧)</sup> سوى أن هذا الكاتب يتدارك بحسه النقدي وموهبته القصصية مزالق تلك المعالجة، ويتمكن من تجاوزها بمقدرة فنية واضحة في مجموعته الأخيرة «يوم قائظ» ذلك أنه استطاع أن يخرج عما هو غمطي في ثيم السجناء في إحدى قصصه القصيرة المتميزة وهي «الخروج». ولم ينظر إليه كوسيلة للنقد السياسي المباشر، أو كطريقة لاثارة عواطف الرثاء نحو شخصيات مهمومة بقضيتها الوطنية.

إن عبدالله خليفة في هذه القصة يعكس ذلك النظر، لأنه يستهدف في قصة «الخروج» انشاء مفارقة شعورية مؤلفة بين السجن والواقع خارج السجن. يتمكن خلالها من أن يجعل الأول موصولاً بالحرية. والثاني موصولاً بالوحدة والوحشة والجريمة. وينشئ ذلك بواسطة تكثيف ردود الفعل في نفس بطل القصة من الواقعين معا. إلى الدرجة التي يبلغ فيها احساساً مأساوياً مرا بالواقع يفضي به في النهاية إلى حالة من الشوق لأيام السجن:

«يتذكر القضبان والأقفال والأحلام والنساء والزجاجات المليئة والأسرة والأطفال وأخاه ويده الممدودة عبر المسافات والأسطر المضطبات وأحذية الشرطة فوق الرأس والنوم من السابعة وأكل الملح في زنزانة العقاب فيهتز ألماً وحقدًا ومرارة، يريد أن يجلس فلا يستطيع، ويريد أن يحلم فلا يستطيع فتبدأ الدموع...»<sup>(٣٨)</sup>.

وربما ارتبط خيال النظرة السابقة بمنبع التجربة الشخصية للكاتب... وهذا مصدر طبيعي ومحمّل. ولكن مع ذلك فنحن نعتقد أن الكاتب مسكون بنزعة مقيدة نحو التجريب، ومن يقرأ مجموعاته الثلاث المشار إليها من قبل يدرك هواجسه المتقلبة في خلق شكل قصصي حديث. لدرجة أنه لم يستقر بعد عند شكل محدد ونهائي في كتابة القصة القصيرة، كما هو الحال في استقرار تجربة محمد عبد الملك في البحرين ويلي العثمان في الكويت - مثلاً - عند تقنيات أصبحت كالثوابت في بناء القصة.

ونعتبر عدم الاستقرار خاصة تميز هذا الكاتب وتنبىء بتغيرات مقبلة في تجربته

القصصية لأننا نعتقد بضرورة البحث المستمر، والتنقيب الذي لا يهدأ من أجل الوصول إلى شكل قصصي أكثر امتلاءً بالخيال. وأكثر احكاماً للزمن النفسي الموصول بالتحولات والصراعات العميقة. مهما تباعدت عن مقاربة المضمون القومي. وهي ضرورة لا تتناقض - كما نرى - مع مختلف التوجهات الابداعية في كتابة القصة القصيرة وان اعتمدت على مجرد ايقاع «الموقف الطبيعي»<sup>(٣٩)</sup>. وليست قصة «الخروج» السابقة فضلاً عن قصص أخرى للكاتب تميزت بكثافتها التعبيرية وأجوائها الشعبية المستمدة من الحكاية الخرافية العربية إلا أمثلة أولى ستعقبها تجربة أكثر تحقفاً ووضوحاً وتجريباً.

## البعد الثاني

### الرموز العربية والوطنية ظلًا للعزلة

ويتمثل هذا البعد في مجموعة من القصص التي خرجت نحو الواقع العربي. ليس في صيغة قصصية تباشر قضايا المضمون القومي رأسياً وإنما في صيغة يحتك فيها البطل أو الكاتب بأحد رموز الواقع العربي. الأمر الذي ينشئ ضرباً من التفاعل بين الحس المحلي والحس القومي. وسنرى فيما سيأتي أن الشكل القصصي هنا لا يكتمل بواسطة شكل المعالجة للقضية العربية. أو شكل التفاعل بين الحسّين؛ وإنما يكتمل وجود شكل القصة القصيرة بواسطة انزواء الكاتب مع خبرة ذاتية محددة للبطل، وانفراده - من ثم - عند حدود الاستجابة الفردية السريعة بمقدار الزمن النفسي للقصة القصيرة.

وينبغي التأكيد على أن تجربة كل قاص في الخليج العربي لا تخلو من الإشارة العابرة إلى فلسطين أو شخصية المهاجر الفلسطيني، وإلى الهزيمة في ١٩٦٧م وإلى العربي في أوروبا، وإلى اسم جمال عبدالناصر رمزا للقضية القومية، وإلى فضالات عربية متفرقة، قد ترتبط بأسماء وقد لا ترتبط. وإلى رموز عربية مستلبة مضيعة كالقدس، الجزر العربية في الخليج<sup>(٤٠)</sup>، قرطبة ونحوها. ولكن جميع هذه مجرد اشارات ليست ذات شأن في شكل القصة القصيرة - وخاصة القصة المتوجهة نحو



التجريب - إنها تفاصيل تقع داخل مفردات الشكل القصصي، يتصل أثرها النهائي ببلورة الأزمة الحضارية عند الإنسان العربي باعتباره مصدرا عاما من مصادر التوتر الواقع في الخبرة الذاتية، أو الزمن النفسي لدى الشخصية في القصة القصيرة.

ومن ناحية أخرى يمكن أن نؤكد على أن هناك أكثر من قاص يعالج مشكلة الزواج من الخارج برؤية متفتحة تنتقد القيود الكثيرة التي تضعها الأسر العربية في الخليج حول هذا الزواج. وهناك أكثر من قاص أيضا اتخذ من حياة العرب وغير العرب المقيمين في الخليج العربي مادة لقصصهم. وعالجوا من خلالها تجارب ذاتية خصبة، وذات حيوية. كما هو في بعض قصص سليمان الخليلي، وعبدالعزیز السريع، ولیل العثمان من الكويت. خليل الفزيع وحسين أحمد حسين، وغالب حمزة أبو الفرج من المملكة. وكلثم جبر من قطر<sup>(٤١)</sup>. وعبد الحميد أحمد من الامارات. وأحمد بن بلال من عمان<sup>(٤٢)</sup>. بيد أن جميع هذه القصص لا تهجس بشعور قومي محدد، ولا تحرك الشخصيات ضمن هدف قومي عام. وإنما تبلور قضايا اجتماعية، قد تتصل بمعضلة الزواج أو معضلة الاغتراب، وقلق الانتظار، أو معضلة التفاعل الحضاري، أو نحو ذلك من المعضلات التي يواجهها الإنسان بعيداً عن وطنه.

وتتميز معالجة كتاب القصة القصيرة للفكرة (Theme) السائدة في هذا البعد. أعني فكرة الاحتكاك بأحد رموز الواقع العربي. فهي إما أن تشكل قصصيا بواسطة التفاعل مع الآخر. الأمر الذي سيجعل للرمز العربي وجودا عاما مستمدا من تجربة العربي حضاريا وقوميا. وإما أن تشكل بواسطة تفاعلها مع الأنا الخاصة بالكاتب.

وتتجه فكرة التشكيل الأول نحو إبراز تجارب ذاتية لا تعنيها القضية القومية بصورة مباشرة، وإنما يعنىها شعور وجداني خاص. أو موقف نقدي يصدر عن تجربة خاصة في قصة «جيني» لعبد الحميد أحمد نجد شابا من الخليج يدرس في إنجلترا ويتحول إلى انسان حالم. يتوتر بحساسية مثالية مريضة. وقد بدأت هذه الحالة تعذبه منذ أن دخل هذا الواقع الجديد (إنجلترا). ويعبر الكاتب عن ذلك في هذا المقطع الذي نجد فيه ذلك الشاب متوترا من الداخل والخارج، وخاصة حين يتذكر حبيبته «عائشة» في وطنه أمام «جيني»:

«أنت انسان حالم كما أراك في الفصل  
(أطيف حاملة متعثرة في دائرة الخوف... والخجل...)  
- لم أكن كذلك... حتى جئت إلى انكلترا  
- وهل هي بهذا الجمال حتى تجعلك لا تستيقظ من الحلم  
(عيناي ترحلان هناك... حلم يتبدد في غياب الواقع... لقد قالوا انها  
تخبني...» (٤٣).

وهكذا فقد اصطدمت التجربة الذاتية المنزوية في وعي هذا البطل بواقع يتمتع  
بالحرية ويتسم بمصارحة تصل درجة الاستفزاز لأخلاقياته المثالية. إنه ينصعق داخلها  
من العلاقة الصريحة بين مدرسة وطلاب الفصل، وبينه وبين «جيني» فيهرب من ثم  
ليتصل بنداء داخلي يدعوه نحو عائشة/ الوطن. (وهي وسيلة سائدة في القصة  
العربية تقرن الذات «المرأة» بالموضوع «الوطن»).

وفي قصة أخرى لمحمد حسن الحربي بعنوان «عصافير الشتاء» تشبع تجربة  
الاتصال بالغرب بموقف نقدي حاد للواقع العربي. فالمواطن العربي البدوي الذي  
جاء من الامارات للدراسة في باريس يلتقي بصديقة باريسية ويتخذ منها وسيلة  
لاشباع رغبته الجنسية. تهيج ذاكرته بوجود الخمر والمرأة، ويتذكر واقعه الصحراوي  
القاسي، فيشتاق إليه ويقرر العودة إلى الوطن. وفي الطائفة يقرأ قائمة المنوعات  
والمصادرات العربية في الصحف. وما أن يصل إلى المطار حتى يقبض عليه (٤٤).

وتضع ليل العثمان ثيم «الاتصال بالآخر» (العام / الموضوع) في اطار تجربة  
عاطفية، ساخنة وعفوية في قصة «دقات المطر» فالبطلة تسافر للدراسة في باريس  
يودعها الأخ الأكبر في المطار واضعا القيد أمامها بقوله:

تذكرني دائما أننا شرقيون: عرب... ولنا عادات وتقاليد» (٤٥) ولكنها هناك  
تفتح عواطفها نحو طالب عربي... وخلال ذلك توجه الكاتبة نقداً مزدوجاً لقوانين  
الأسرة من جهة، وقوانين اقامة العرب في البلاد العربية من جهة ثانية. ذلك أنها  
بسبب هذه القوانين يفتقدان معا (الطالب العربي، الفتاة الكويتية) من حريتهما  
الفردية الكثير... الكثير (٤٦).

وحين تنتقل إلى فكرة التشكيل الثاني سنجد اتجاهها نحو احالة الهاجس العربي لدى الكاتب إلى واقع موضوعي يتصل - غالباً - ببعض المواقف ذات الحساسية الوطنية الملتهبة. ولعل أول من اتجه إلى ذلك محمد الفايز في قصة قصيرة بعنوان «القصر» نشرت في عام ١٩٦٥. ففي هذه القصة يسجل الكاتب وقائع معركة تاريخية هامة في تاريخ الكويت الحديث. وهي معركة الجهراء. ويوظف فيها شخصية الراوي فيجعله بحاراً كويتياً لا مؤرخاً أو متعلماً يقوم برواية الوقائع التاريخية؛ مشيراً بذلك إلى أنه المصدر الحقيقي لصمود الكويت في هذه المعركة. ولتتخذ منه حيلة للاختباء وراء هدف الافضاء بالمشاعر الوطنية التي يفيض بها حدث المعركة. ورغم ضعف القصة من الناحية الفنية إلا أن الإشارة إليها في سياق المدخل الموضوعي للمضمون القومي ضروري، نظراً لاحتفائها بمادة واقعية مغايرة، ومرتبطة بقضية الدفاع عن الوطن.

وقد روى البحار في هذه القصة احداث المعركة بدءاً من عودتهم من البحر واستعدادهم للمعركة، ثم استجابتهم لخطة الدفاع عن مدينة الكويت (وقعت المعركة في عهد الشيخ سالم بن مبارك ١٩١٧ - ١٩٢١). أثر مبايعة الاخوان لعبدالعزیز آل سعود اماماً ومن ثم توجههم نحو الكويت). وقد اقتضى الدفاع عن المدينة هبة الأهالي جميعهم لبناء سور الكويت لحمايتها من هجمات الغزاة ثم تقدمهم لمجابهة الاخوان خارج السور حماية للأهالي. وحين اتجهت المعركة لغير صالح الكويتيين لجأوا إلى القصر الأحمر. وتحصنوا به «وصمدوا لجند الاخوان رغم أنهم يتفوقون عليهم عسكرياً. ويروي البحار كل ذلك بأسلوب تفوح منه مشاعر حب الوطن، والحث على الدفاع عن ترابه. . . كأن يقول:

«لقد بنينا مدينتنا القديمة بأيدينا. كان ترابها من أرضنا. وكذلك خميرتها. وكانت مشتقة من نفوسنا. من أفكارنا»<sup>(٤٧)</sup> وإذا كان محمد الفايز يتجه إلى استمداد الرمز الوطني من معركة تاريخية فإن سليمان الشطي في قصة «عبور النهر إلى ضفة واحدة» يلجأ إلى القضية الفلسطينية باعتبارها محورا للصراع العربي / الاسرائيلي. ويبلور من خلالها موقفا قومياً يرفض الهزيمة في ١٩٦٧. ويرى فيها صيرورة حقيقية

للمعبور نحو تحرير الأرض العربية المحتلة .

وهذه القصة واحدة من القصص القليلة ، النادرة التي استقلت بمثل ذلك الموقف دون أن تقع في خطاب قومي مباشر . يتضاد مع شكل القصة القصيرة . ومن جهة ثانية فإن هذه القصة تستقل بتقدم واضح في شكلها الفني الذي يعتمد على تكنيك تيار الوعي ، قياساً بالقصص التي عرضنا لها ، أو التي سنعرض لها . الأمر الذي يجعل منها صيغة نموذجية لتحقيق ذات الكاتب على مستويي التجربة فنا وفكرا .

وأبرز ما استمده الكاتب في هذه القصة من تيار الوعي قدرته البارة على المزج بين الزمن الماضي والحاضر . فالبطل يرفض التصديق بسقوط الضفة الغربية بعد الحرب (حرب ١٩٦٧) :

«كيف سقطت الضفة الغربية . . انني أحس بها تحت قدمي . . أتفقد الشيء الذي لا نزال نحس به بكل جوارحنا . . هنا . هنا»<sup>(٤٨)</sup> وتحت وطأة الشعور بعدم التصديق ، والاحساس الحتمي بالانتهاء يندفع البطل للمعبور نحو الضفة الأخرى ممسكا بيد امرأة عجوز يستخدمها الكاتب رمزا للمعبور بالماضي من هزيمته . وهنا يمتزج الواقع بالزمن . كما يمتزج الماضي بالحاضر . الماضي الذي يستدعيه الكاتب من تلك الرحلة الأولى قبل عشرين عاما (حرب ١٩٤٨) . عندما فقد البطل والده . واضطره جنود الاحتلال للرحيل مع أسرته عن مدينتهم ، وبياراتهم ووعدتهم بالعودة إليها . تمتاز الرحلتان في آنية واحدة عن طريق استخدام الكاتب لامكانات تداعي الوعي الداخلي . وهي الامكانات التي تميز بها طوال تجربته القصصية (مجموعة الصوت الخافت) . ويبدو الزمان في الرحلتين معا مثقلين بالهزيمة والسقوط . وهنا يتجلى العنصر الجوهرى في التشكيل القصصى لا كما يتمثل في حث المشاعر الوطنية العامة نحو اعتناق موقف ما . وإنما كما يتمثل في تعميق الحركة الشعورية الخاصة في الزمنين النفسين المتواصلين للبطل . وتوحيدهما في تجربة ذاتية واحدة . أوثق الكاتب عراها بواسطة امتزاج الوعي الداخلي بالسرد ، بالحوار في صورة محكمة . سجل من خلالها عملية التحول نحو المثابرة ، والنضال (المعبور) . وخاصة بعد أن أحدث ذلك التداعي تفريغا هائلا لمرارة الاحساس بالهزيمة .

لقد استطاع الكاتب أن يجعل من الماضي زمناً نفسياً يتصف بالدعمومة. فهو يندمج في الحاضر، ويتشكل معه كتلة واحدة تغذي التجربة الذاتية للبطل. ولا تغادر لحظة التحول المتوترة بحركة العبور، وإنما تجعل منها ضرباً من الصيرورة في فعل جديد وهو تجاوز الهزيمة.

وليس ثمة شك في أن كتاب القصة القصيرة في الخليج العربي الذين تناولوا «ثيم» الاتصال بالرموز العربية الكبيرة في الصراع، والنضال، والمقاومة. قد أكدوا على صيرورة التجربة الذاتية للبطل في فعل ثوري متصل بمنح الزمن النفسي. ومتمكن في حركته، ومتكرس في تقاطعاته دون التواء أو مناقضة. وفي هذا السياق يمكن أن نلاحظ ابتعاد هؤلاء الكتاب عن الإبهام، والرمز المجرد، أو الكثافة التعبيرية غير المتوازنة مع ما هو طبيعي ومنطقي في التجربة الذاتية. ونعتقد أن هذه ظاهرة لا إغراب فيها. بل إنها تؤكد تصورنا النظري حول حدود الاستجابة الكائنة بين شكل القصة القصيرة، وطبيعة المضمون القومي.

ويمكن القول أن هذه الاستجابة لا تتجاوز حدود التجربة الذاتية للبطل، المتحققة في الواقع فعلاً طبيعياً، والمتبلورة في الذهن زمناً نفسياً. ومن التفسير حينئذ أن تضرب ممارسات التجريب أو الحداثة في القصة القصيرة حدود هذه التجربة حين يراد لها أن تتواصل مباشرة بالمضمون القومي. بل إننا نعتقد باستحالة هذا الصنيع. وربما كان تجريب ذلك ضرباً من الهدم المباشر للخطاب الإبداعي في القصة القصيرة. خاصة إذا أدركنا أن مثل هذا التجريب قد لا يقرّ بمفهوم الزمن النفسي... ومفهوم الحدود الخاصة جداً للتجربة الذاتية... لأنه تجريب قد يستهدف الإلغاء - غالباً - ولذا لا نستطيع استباقه بأي مفهوم نظري جاهز.

إن تشكيل التجربة الذاتية في مرأى المضمون القومي لا يزال يمثل خبرة محدودة التقاليد، ضيقة الأفاق من الناحية الإبداعية. وفي حدود ما نتوصل إليه من نماذج نكتشف - أحياناً - أن العنصر المميز لخيال الشكل القصصي قد لا يتجاوز مجرد اكتشاف الكاتب لعلاقة تتركب خصوصيتها في بؤرة مثيرة للكثير من المعاني العميقة،

والاحتمالات المترددة بين أكثر من بعد. وقد لا تتجاوز مجرد التوقف عند زمن نفسي محدد في تجربة طويلة من الذكريات والتداعيات.

ونعتقد - بسبب ذلك - أن أغلب القصص القصيرة المتصلة بالبعد الثاني لا تخرج عن تكنيك المزج بين الواقع والرمز. ذلك أن أكثر ما يأتلف مع بحث القاص عن علاقة مركبة هو تكنيك المزج. ونحن لا نكاد نعدم انشغال من توقفنا معهم من الكتاب بأدوات المزج بين الواقع والرمز. كما فعل سليمان الشطي حين جعل للعلاقة بين الماضي (١٩٤٧) والحاضر (١٩٦٧) رمزاً للعبور الجديد. وكذا محمد الفايز الذي جعل من القصر في قصة «القصر» رمزاً للتمسك بالحاكم والأرض. وقد وجدت أكثر من قصة لهذا الكاتب يغمر فيها المقيمون العرب (العُمانيون والمهريون خاصة) بنظرة يختلط فيها الحزن والرتاء والعطف. ولكنه لا يتجه إلى بلورة عواطف قومية نحوهم. رغم أن قصصه القصيرة لا تعدو أن تكون صوراً وصفية في الأغلب.

وفي قصة «الأرض والتفاح» التي نعتبرها أنضج قصصه على الإطلاق - نكتشف محمد الفايز قاصاً قادراً على تحديد ماهو خاص، مميز لشكل القصة. فهو يهتدي إلى علاقة مركبة تنشئ فكرة المزج بين الواقع والرمز في مفردة «التفاح» وتكمن تلك العلاقة في الصلة بين تفاحة آدم التي قرأ الفتى العماني عنها في القرآن، وكانت سبباً في خروج آدم من الجنة إلى الأرض. وبين التفاح الذي قدمته إليه سيدته، فراح يركض فرحاً إلى أبيه وأخيه، غير مصدق. لتصرعه سيارة مسرعة في الطريق أثناء هائه بسبب التفاح. وهكذا فالقصة تقيم شكلها - إذن - من العلاقة بين تفاحة آدم، وتفاحة السيدة. وبدون هذه العلاقة لا تعدو كونها صورة وصفية<sup>(٤٩)</sup>.

ويمكن إدراك قيمة مثل هذه العلاقة في ترسيخ التنازع بين الواقع والرمز أولاً. . . وفي أبعاد المقاربة المباشرة عن المضمون القومي ثانياً؛ في قصة «وجهان وفأر مذعور» للقاص البحريني خلف أحمد خلف. فهذه القصة عبارة عن رسالتين متبادلتين بين مناضلين يعملان في الثورة الفلسطينية. يكتب الأول لصديقه عما يعانيه في التعامل مع كل من قوة الاحتلال (الوجه الأول)، ورجال الجبهة (الوجه الثاني). ذلك أنه هنا، وهناك يلقب بالفأر المذعور. لأنه أمامهم جميعاً ذلك الجبان المصعوق

بقوة الاحتلال، والمبعد عن المشاركة الوطنية. ولكنه في حقيقة الأمر إنما يرتدي قناع الفأر المذعور من أجل المحافظة على زوجته، وابنه وابنته. حيث لا أحد لهم في الدنيا غيره.

وفي الرسالة الثانية يكشف الصديق حقيقة الفأر المذعور، إنه يسرد مشاركته الفعالة في ضرب العدو الإسرائيلي، وتخطيطاته للعمليات الفدائية. واجتماعاته مع التجار للإضراب. في الوقت الذي يعود بوجه الفأر المذعور إلى زوجته وأصدقائه. وتنتهي الرسالة الثانية بقول الصديق :

عزيزي . . . الآن لم يعد ثمة ما يجب إخفاؤه. وأنا باسم جبهتنا المناضلة أحیی فيك روح الصمود، ليس أمام أعدائك فحسب، بل وأمام أحبابك. وذلك أصعب أنواع الصمود، وأقساه على النفس<sup>(٥٠)</sup>.

وعلى هذا النحو فإن قناع الفأر المذعور. قناع واقعي اقتضته الظروف الحالكة لأسرة ذلك المناضل. ولكنه في نفس الوقت قناع يوحي بمعنى دقيق للصمود كما بينت ذلك الفقرة السابقة. ولا نستطيع بذلك أن نمثل اكتمالا حقيقيا لقصة خلف أحمد خلف دون ايجاءات الفأر المذعور واقعاً وقناعاً. فهذه ايجاءات تمثل ثقل التجربة الذاتية لبطل القصة. ونعتقد أن شكل القصة القائم على صياغة رسالتين متبادلتين يعبر عن تبادل تلك الایحاءات، وتداخلها، وتمازجها. خاصة حين تلتهب حساسية الحقيقة المتوارية في الواقع بواسطة ضمير المتكلم في الرسالة الأولى. . . . بينما تنفجر حساسية المعنى العميق للصمود (في قناع ظل رمزاً للرجل الجبان) بواسطة ضمير المخاطب في الرسالة الثانية.

ومن بين جميع القصص التي رصدتها لموضوع هذه الدراسة تبرز قصة للكاتبة الكويتية ليلى العثمان بعنوان «ينفصل الوطن . . . تنفصل الطريق . . . . .» تتمكن فيها بمقدرة عالية من إقامة تمازج دقيق بين الحس المحلي والحس القومي. وتختلف هذه القصة عن جميع قصص الكاتبة التي عالجت فيها موضوع السجناء، أو موضوع الغرباء العرب، أو موضوع الزواج من الخارج (العربي). ففي قصص مثل «حاجز

النار» و«الجدران تتمزق» و«الرؤوس إلى أسفل» من مجموعتها «الحب له صور». و«بيت في الذاكرة» من مجموعتها «امرأة في إناء» وفي قصة «الحشرات» و«نشاط تجسسي» من مجموعتها «الرحيل». وقصة «دقات المطر» من مجموعتها «لا يصلح للحب». في كل هذه القصص لا تتجاوز الكاتبة إيقاع «الموقف الطبيعي» ولا يأتي انبجاس الشعور القومي عندها إلا كومضات عابرة. وربما انعدمت مثل هذه الومضات أحياناً لعدم إمكان ربطها بالتجربة الذاتية التي يتحرك بها «الموقف الطبيعي».

ولا يختلف منهاج الكاتبة في قصة «ينفصل الوطن... تنفصل الطريق» عنه في بقية قصصها. وخاصة في مركبها الأساسي الذي يستمد الإيقاع القصصي النابض من الموقف الطبيعي. ولكنها على الرغم من ذلك تتميز بناحية هامة جداً تتصل بموضوع هذه الدراسة. وهي قدرة ذلك الإيقاع القصصي - في هذه القصة بالذات - على المزج بين العام والخاص. وبين الذاتي والموضوعي. فالكاتبة تحرك إيقاع التفاصيل الطبيعية بواسطة مشهد يجمع بين حركة باص الطالبات العربيات المقييات متوجهاً إلى منطقة «حولي» في الكويت. وبين سيارة فارهة تقلّ طالبة كويتية «غنيمة» نحو أحد الأحياء السكنية الراقية. وهنا تنشئ - أي الكاتبة - مفارقة دقيقة بواسطة هذه الحركة. وتقيم صلة شعورية خاصة بين «غنيمة» والباص. رغم اختلاف المكان/ الطريق. فالطالبة الكويتية تخرج من زمن المكان التي هي عليه، وتندمج في زمن الباص، فلا تنفصل عنه بمفهوم الزمن النفسي. إنها تتفاعل مع الأغاني الوطنية التي تتردد أصداءها من نشيد الطالبات العربيات في الباص وهن يرددن:

«باسم الحرية... راجعين يا فلسطين

فلسطين عربية»

«وجئت طليقة... وجئت صفعاً

لكل ضمير خائر

تركت النجم... تركت الآه... تركت النغم الحائر...»<sup>(٥١)</sup>



وما أن تصل «غنيمة» إلى البيت حتى تنفر من كل شيء فيه . . دلال الأم . .  
المكان الفخم، رائحة الطعام الشهى . . الخ . . بينما تظل متصلة بحلم خاص .  
حاولت الأم أن تعرفه وتحققه لها ولكن سرعان ما انكمش وجهها حين أطلقتها  
«غنيمة» بقولها :

«أريد أن أركب الباص مثل بنات حولي» .

هذه عبارة بارقة . تنحدر في نهاية القصة من إيقاع قصصي متميز . وأعني بذلك  
أنها عبارة قوية ، متجذرة في الإيقاع العام للقصة . ففيها نتلقى دفقا شعوريا ساخنا ،  
مشحونا مكتنزا بضرب من الاحالات الموضوعية المدججة في التجربة الذاتية لبطله  
القصة . وفي هذه العبارة نكتشف قدرة «الموقف الطبيعي» بواسطة تكنيك المزج - على  
أن يشع بحقائق تتجاوز طبيعته الساكنة ، وتأتلف ضمن إيقاع مدرّوس ومخطط .  
فالباص في سياقه وحركته لم يعد مجرد ناقلة . وإنما تحول رمزا لوحدة المشاعر العربية  
المشتركة . ولم تكن مفردة الباص لتفضي بمثل هذه الدلالة لولا التوقيت الإيقاعي  
الدقيق لعبارة «غنيمة» السابقة .

لقد أمكن لهذه الكاتبة بواسطة تلك العبارة الموحية أن تحيل الرمز إلى «الموقف  
الطبيعي» وتدججها معا في زمن نفسي متصل (بنا) . متوقد بعفوية الشعور القومي ،  
وتلقائيته .

## الخاتمة :

هناك فواصل نعتقد بأهميتها ، وتنقاد إليها هذه الدراسة في نهاية مطاف ما  
تبعته بالقراءة والتحليل . بعضها يتوقف بنا عند بعض التحديدات النظرية والفنية  
المؤسسة لرؤيا الدراسة حول طبيعة العنصر الجوهري المتحقق في خيال القصة  
القصيرة . وبعضها يتوقف بنا عند ملامح وتقنيات خاصة بتجربة القصة في منطقة  
الخليج العربي . وبعضها يتوقف بنا عند طبيعة فكرة الانتماء القومي العام . . . .  
وخلال ذلك كله لا نزعج الحسم النظري ، أو الانتهاء إلى أية قواعد ثابتة . بل إن

العكس هو ما تستجيب له جميع الملاحظات في هذه الدراسة . وسنحاول أن نضع صيغة الخلاصة في ثلاث وقفات تستفزنا نحو مزيد من الأسئلة النقدية في تجربة القصة القصيرة .

### الوقفة الأولى :

هناك عنصر لا يتوارى تماماً عن طبيعة القصة القصيرة . وهو قيام شكلها من فكرة العزلة ، عزلة الذات في زمن نفسي محدد ، تحيله التجربة الموضوعية عند الكاتب إلى تجربة ذاتية عند البطل . ذلك أن القاص يستهدف تحقيقاً نفسياً للأن ، ويتخذ من إبداعه معبراً للاتحاد مع الآخرين . . والدخول معهم في حالة تحقق ، وتوازن وعلو بالذات . وهذا جانب واحد فقط من الطبيعة الإبداعية في القصة . يفسر لنا : كيف يبدع الكاتب قصصه . . . تماماً كما يفسر كيف يتم الإبداع في القصيدة والمسرحية والرواية . بيد أن الجانب الذي يمثل خصوصية القصة القصيرة هو أن يتحول الخطاب من الكاتب إلى تجربة ذاتية ، تبرزها صيغة محكمة لحساسية الموقف من الزمن . . . متغيراً . أو متصفاً بالديمومة . والقاص - بهذه المثابة - محاط بشرط تحويل الخطاب الذي ستنداح منه الرؤية في نهاية الأمر . وبشرط تمثيل تلك الحساسية ، والإخلاص لها أمام جميع ما يتوارد عليه من مساقط الواقع الطبيعي ، وتفاصيله الغثة والسمينة . وهو بهذا التمثيل المخلص إنما يعمل على رسم الزمن ، وتحديد خارطة الخيال في القصة القصيرة .

وليست محافظة القاص ، ودفاعه عن حدود الخيال / الزمن النفسي إلا من قبيل الخضوع المباشر لسلطة الانعكاس الموضوعي للواقع . . فبدون هذه العملية تغدو كل التفاصيل ، والمشاهد والمواقف زمناً ، وخيالاً طبيعياً للقصة . وهو مالا يقرّ به أحد . والتسليم بذلك يعني بالضرورة قبولاً مطلقاً بعدم استباق الذهاب بالقصة القصيرة نحو المسلّمات ، والايديولوجيات أياً كانت صلتها بها قومية أو سياسية أو عاطفية . فمثل هذه العملية ستدمّر فعلي «التحول» و«التمثيل» السابقين . وستجعل من القصة صيغة مباشرة للأطر والمفاهيم والانفعالات العامة . وسيتفني طابعها الحديث الممثل

لطابع العصر . ومن ثم ستندمج شروطها في شكل الحكاية الشعبية أو التاريخية .

ولا يعني ذلك القول بعدم استجابة القصة القصيرة للمشاعر العامة كالشعور الوطني أو القومي مثلا . . . وإنما الذي يعنيه هو أن الاستجابة لا تكون إلا ضمن عمليتين : التحول من ذات الكاتب إلى الآخر . والتمثيل المحكم لحساسية الزمن عند هذا الآخر . وبطبيعة الحال - فإن الشعور القومي هنا يكف عن أن يكون شعورا عاما . . . إنه يتوارى خلف رسوم الزمن ، وخيالات المواقف المتسمة بالخرج ، والمأساة ، وتفاعلات المزج بين العام والخاص ، الذات والموضوع ، الرمز والواقع ، الإنسان والوطن ، الحس المحلي والحس العربي / الإنساني . . الخ . . وضمن هذه العملية تصبح المشاعر القومية متحققة في حدود الخبرة الذاتية المتمثلة موضوعيا في إبداع القصة القصيرة .

#### الموقف الثانية :

نقرر عند هذه الموقفة أن المدخل الموضوعي الذي نهجته هذه الدراسة لم يتوغل في وصف تجارب القصة القصيرة في الخليج العربي الموقفة في الحداثة . ليس لتجرد التجارب الحداثية من حساسيتها الوطنية . وإنما لأننا نعتقد أن الحداثة في القصة القصيرة تتنافى مع أي شكل من أشكال المقاربة المباشرة للايديولوجيا . فالقاص ضمن التوجه نحو التجريب يختبر الأداة الأكثر خيالا وتجسيدا للخبرة الذاتية عند الآخر . (البطل) . ويرفض أن يكون (أي القاص) مصدر سطوة يتهدد تلك الخبرة ويحرك زمنها بدوافع وأفكار مسبقة . ومن الطبيعي في هذه الحالة ألا تنعكس المشاعر القومية العامة على السطح في نماذج القصة التجريبية القصيرة إلى الدرجة التي قد تدعو إلى الافتراض بعدم وجودها .

ومن هنا نرى أن المدخل النقدي لدراسة التمثيلات البعيدة للشعور القومي في الفصّة التجريبية لا يكون إلا بواسطة استبصارات مختلفة أو أدوات مغايرة تتوجه إما نحو التنقيب في عناصر الموروث الشعبي ، التي لا نشك في تأسيسها الجوهري لقسم كبير من نماذج القصة التجريبية القصيرة . أو أنها تتوجه نحو دراسة ضمير القصة :

ضمير الكاتب + ضمير الأنا + ضمير الآخرين . في محاولة للاهتمام إلى حجم سطوة كل منهم على الآخر.

والملاحظة السابقة تفسر لنا ظاهرة هامة يثيرها موضوع هذه الدراسة وهي أن نماذج القصة القصيرة التي شغلتهما هواجس بلورة قضايا الانتماء القومي العام في الخليج العربي قليلة، وضعيفة الخبرة، وتقليدية. وقد فسرت الدراسة قلتها بالجفوة الطبيعية بين العزلة والانتماء إلى الموقف العام. وراحت - من ثم - تبحث عن حدود استجابة الانتماء للعزلة في حدود الشرط الإبداعي للقصة القصيرة.

أما ضعف الخبرة فيجد مصدره في قلة النماذج، وفي الرقابة على القاص، وتجربته في دمج المشاعر القومية مع الزمن النفسي. وفي هذا السياق يمكن لنا أن نفسر ظاهرة لها دلالتها في تجربة القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية. فقد قلّت نماذجها المتصلة بمقاربة الشعور بالانتماء القومي، وربما انعدمت - ظاهرياً - في حين أنها اتجهت بقوة ونفاذ شديدين نحو التجريب، وتوظيف الموروث الشعبي وخلق أجواء الأسطورة بواسطة الاسقاط العكسي - غالباً - . كما هو في قصص عبدالعزيز مشري، ومحمد علوان، وعبدالله باخشوين، وجار الله الحميد، وعبد الله باحمرز، وحسن النعيمي . وغيرهم .

ونحن لا نشك في أن دمج المشاعر القومية العامة في خبرة ذاتية (معزولة) عملية تحيطها الكثير من المحاذير والصعوبات بل إن صعوبتها قد تتجاوز صعوبة التجريب. ذلك أن أحوج ما تحتاج إليه هو وضوح الرؤى الفكرية والسياسية من جهة. ووضوح الرؤى الفنية من جهة ثانية. ولا نستطيع أن نزعم بأن التجارب الجديدة في القصة القصيرة - في المملكة وغيرها أيضاً - تمتلك مثل ذلك الوضوح الذي يدفع بها نحو صياغة توقعها، واشواقها للاندماج في وحدة شعورية مفضية بالخطاب القومي / الوطني .

والأسباب السابقة تفسر أيضاً الجوانب التقليدية المسيطرة على الكثير من نماذج القصة القصيرة المرتنة ببلورة الانتماء العام، من العزلة. بيد أننا نضيف إلى ذلك أن

«ثيم» موضوع الانتماء القومي لم يكن ينتظم بسهولة في نطاق الخبرة الذاتية، والزمن النفسي. وإنما كان يستعصي على الكثيرين، ويزحزح تجاربهم القصصية نحو بعض المزالق؛ كالنمطية، والافتتان بنموذج إيقاع «الموقف الطبيعي». ورغم ذلك فإن هناك تجارب استوقفت هذه الدراسة - تمكنت من بعض تقنيات تيار الوعي، والمزج بين الرمز والواقع، أو العام والخاص. كما وظفت - أحيانا - بعض الإمكانيات التعبيرية في بلوغ القصة أجواء التكثيف اللغوي.

### الوقف الثالثة :

ولا تتردد هذه الدراسة في الانتهاء إلى حقيقة أخيرة وهي أن جميع الصعوبات والمحاذير، وأشكال الجفوة القائمة بين صيغة العزلة (المثلة في شكل القصة القصيرة) وبين صيغة الانتماء (المثلة في الشعور القومي العام) لا تشير إلى عجز في طبيعة الفكر القومي العربي. أو إلى عدم تبلور قضاياها الرئيسية. وخاصة حول الوحدة، والأقليات المهاجرة، والغرب الأوروبي، والديمقراطية، ومشكلات التحرر الاجتماعي. فعلى مدى الفترة التي ظهرت فيها الكتابات القصصية، وتطورت نضجا وتجربيا ظلت الرؤى الفكرية المتبلورة أو القابعة خلف الخبرة الذاتية للقاص / البطل مدينة للفكر القومي العربي، الذي شغل جيل القصة القصيرة في الخليج العربي منذ الأربعينات، وبلور أمامهم الكثير من الأفكار والآراء، وجعلها في نطاق الممارسة العملية أحيانا.

وغني عن القول أن ماتحتشد به القصة القصيرة في الوقت الراهن من النظر المتطرف للواقع نقداً، ومراجعة، ورفضاً. إنما يستمد روحه من عجز الواقع العربي في نظامه الاجتماعي والسياسي المغلق بالحواجز الإقليمية، والرواسب الثقافية الصلبة؛ التي تمثل أكبر التحديات أمام الوحدة القومية.

وإذا كانت تجربة القصة القصيرة في الخليج العربي ترسم مظاهر مؤلمة للأحباط الاجتماعي والسياسي والحضاري منذ الستينات؛ فما ذلك إلا من تأثير حجم ردود الفعل (القومية) من الإحباط الذي عانت منه حركة القوى الاجتماعية في الوطن

العربي بعد نكسة ١٩٦٧ م.

إن توتر الرؤى الموصول بالواقع في تجربة القصة القصيرة موصول أيضاً بعملية جمعية لا واعية تختلج بها حركة القوى الاجتماعية في الخليج العربي. وهي عملية الاندماج في الانتهاء القومي العام، والاحتفاء المستمر به في صورة غير معلنة.

## مصادر وهوامش

- (١) نستخدم مصطلح القصة لنعني به القصة القصيرة وحدها دون الرواية لأننا نسلم أن مصطلح الرواية Novel مصطلح محدد من الناحية النظرية، وحين نستعين بأية إشارة في هذا الفن فليُنْظَر لنستخدم إلا مصطلحه الخاص الذي لا يلتبس مع مصطلحات القصة والقصة القصيرة.
- (٢) هذه المقالة توثيقاً لدراستنا النقدية لتجربة المقاص البحريني محمد الماجد وهي بعنوان «انتحار الذات وانبهار القصة» دراسة قدمت في ملتقى الماجد للقصة القصيرة، مارس ١٩٨٨.
- (٣) انظر تحليلاً لبعض أعمال رواد القصة القصيرة في المملكة في كتاب د. محمد عبدالرحمن الشامخ. النشر الأدبي في المملكة العربية السعودية.
- ١٩٠٠ - ١٩٤٥. دار الملك عبدالعزيز، ١٩٧٥.
- (٤) انظر: خالد الفرج حياته وشعره لخالد سعود الزيد، وديوان صقر الشبيب، جمعه أحد البشر الرومي. وديوان المعاودة ولسان الحال لعبدالرحمن المعاودة. وملحمة الشهداء لإبراهيم العريض. والفجر الزاحف وشعراء معاصرون لعبدالله الطائي. والقضية العربية في الشعر الكويتي لخليفة الوقيان.
- (٥) انظر حول المقال الأدبي... د. محمد الشامخ، النشر الأدبي في المملكة العربية السعودية، ود. محمد حسن عبدالله، الحركة الأدبية والفكرية في الكويت، دمشق وانظر ما نشره الكتاب المشار إليهم في: المنهل، وصوت الحجاز، بالمملكة والبعثة والرائد، والإيمان، والشعب وغيرها في الكويت. وصوت البحرين والقافلة، والوطن في البحرين.
- (٦) انظر: من المسرحيات: مهزلة في مهزلة لأحمد العدواني وحمد الرقيب، ووامعتصاه لإبراهيم العريض، المطبعة التجارية مصر ١٩٣٣. وانظر من الدراسات: كتاب ظواهر التجربة المسرحية في البحرين. إبراهيم عبدالله غلوم، شركة الريمعان، الكويت ١٩٨١. ودراسة حول تجربة عبدالرحمن المعاودة المسرحية، مجلة كلمات الفصلية، عدد ٣ - يونيو ١٩٨٤.
- (٧) انظر الروايات التالية: التوأمان لعبد القدوس الانصاري مطبعة الترقى، دمشق ١٩٣٠. البعث لمحمد علي مغربي، مطبعة مصر ١٩٤٨. فكرة لأحمد السباعي مطبعة دار الكتاب العربي، القاهرة ١٩٤٨. آلام صديق لفرحان راشد الفرحان، مطبعة حكومة الكويت - بدون تاريخ. ثمن التضحية لحامد دمنهوري، صدرت في جريدة حراء ١٣٧٨هـ ثم ظهرت في كتاب عن دار الفكر، الرياض ١٩٥٩. ملائكة الجبل الأخضر لعبدالله الطائي، بدون تاريخ - بيروت (نرجح صدورهما في عام ١٩٦٣) وانظر روايته الثانية، الشراع الكبير. مطبعة الألوان الحديثة - روي عمان ١٩٨١.

- (٨) د. منصور إبراهيم الحازمي، فن القصة في الأدب السعودي الحديث، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ١٩٨١. ص ٤٢.
- (٩) ملائكة الجبل الأخضر. عبدالله الطائي، مطابع الوفاء، بيروت، بدون تاريخ ص ٦٦.
- (١٠) المصدر السابق ص ٦١.
- (١١) انظر دراسة مفصلة عن قصص أحمد كمال في كتاب «القصة القصيرة في الخليج العربي إبراهيم عبدالله غلوم، مركز دراسات الخليج العربي، البصرة ١٩٨١.
- (١٢) انظر: المرجع السابق، الفصول الخاصة بقصة منيرة لخالد الفرج وقصص فهد الدويري، وفاضل خلف.
- (١٣) انظر تاريخ الطبري، دار المعارف، مصر ط ٤ ١٩٧٩ ج ١ ص ٦٢٩.
- (١٤) من نكبات الدهر، مجموعة أحلام الشباب، فاضل خلف، المطبعة المباركية، الكويت - بدون تاريخ.
- (١٥) يقول الدويري في بداية قصة «من الواقع»: «إني أصرّ على أنه ينبغي لكتاب القصة أن يدرّكوا أن في الواقع ما يفوق الخيال. ومن ثم فإن عليهم أن يكتبوا الواقع الذي يسجل التاريخ النفسي للمجتمع. ليرسوا في قصصهم ما انطوت عليه النفس الإنسانية من مشاعر وأحاسيس عوضاً عن أن يخلقوا أشخاصاً لا يعيشون إلا في قصصهم وحدها».
- انظر: من الواقع، نشرت بتوقيع «قصاص» الرائد، يونية ١٩٥٢ وفبراير ١٩٥٣. وانظر أيضاً بداية قصة «صانع المتاعب» البعثة يوليو ١٩٤٩.
- (١٦) تطورت قصص فهد الدويري في نهاية فترة التجربة الأولى. وقد كتب قصة «الشيخ والعصفور» التي نعتبرها أجود ما كتبه على الإطلاق في القصة القصيرة. وهي قصة مكتملة البناء لا تشملها ظاهرة الانفعال العام المشار إليها في الدراسة. انظر تحليلاً لذلك في كتاب: القصة القصيرة في الخليج العربي.. مصدر سابق.
- (١٧) زكاة، فهد الدويري، كاظمة، اكتوبر ١٩٤٨.
- (١٨) إنسان، عبدالعزيز محمود، الرائد، يناير ١٩٥٤.
- (١٩) أعظم مظاهر هذه المهوة انقطاع كتاب القصة في التجربة الأولى عن الكتابة، وصمتهم المطبق عن المشاركة العملية في الحركة الثقافية. خاصة وأن معظمهم قد استقرب إما بمنصب إداري أو نشاط تجاري كفهد الدويري، وعبدالعزیز محمود، وجاسم القطامي، وحمد الرقيب، وفاضل خلف، وعلي زكريا الانصاري، وأحمد كمال، وعبدالله شباط، وسعد البواردي، وعبدالله بوخسين، وعبدالرحمن العبيد. وبين هؤلاء جميعاً يكتب فهد الدويري خمس قصص بعد القطيعة بأكثر من ثلاثين عاماً. نشرت في مجلتي العربي والبيان.
- (٢٠) انظر تفصيلاً لذلك في المصادر التالية: الحركة الوطنية في البحرين، إبراهيم العبيدي، مطبعة الأندلس، بغداد ١٩٧٦. البحرين مشكلات التغيير السياسي والاجتماعي، د. محمد غانم الرميحي، دار ابن خلدون، بيروت ١٩٧٦. القيلادات السياسية في الخليج العربي، د. صلاح العقلا، مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٧٤. القبيلة والدولة في البحرين، معهد الإنماء العربي بيروت ١٩٨٣.
- (٢١) محمد عبدالملك، قاص بحريني، صدرت له المجموعات التالية: موت صاحب العربة ١٩٧٢، نحن نحب الشمس ١٩٧٥. ثقب في رثة المدينة ١٩٧٩. السيلج ١٩٨٢، النهر يجري ١٩٨٤، رأس العروسة ١٩٨٨.

- (٢٢) أمين صالح قاص بحريني صدرت له المجموعات التالية: هنا الوردة هنا نرقص ١٩٧٣. الفراشات ١٩٧٧. الصيد الملكي ١٩٨٢. الطرائد ١٩٨٣ ندماء المرفأ ندماء الريح ١٩٨٧.
- (٢٣) عبدالله صقر أحد من أوائل من كتب القصة القصيرة في الامارات، وقد صدرت له مجموعة قصصية مبكرة وهي: الخشبة، مطبعة دبي، نوفمبر ١٩٧٥.
- (٢٤) انظر مجموعة «نحن نجب الشمس» ص ٤٧.
- (٢٥) المرحمة: يوم يطلق فيه سراح عدد من السجناء، ويعفى عنهم عفوا أميريا مقرنا بمناسبة العيد.
- (٢٦) نجد هذه المعالجة أيضا في قصة «أماه أين أنت» من مجموعة عبدالله خليفة يوم قائف، المكتبة الوطنية، البحرين، ١٩٨٥.
- (٢٧) نحن نجب الشمس، ص ٥٣.
- (٢٨) المصدر السابق ص ٧٧.
- (٢٩) المصدر السابق ص ٢٩.
- (٣٠) انظر تفصيلا لذلك في دراسة «الواقعية النقدية في قصص محمد عبدالملك، ابراهيم عبدالله غلوم، كتابات ٧٦، ج ٤ ١٩٧٦.
- (٣١) نحن نجب الشمس ص ١١٠.
- (٣٢) الخشبة، عبدالله صقر أحد ص ٥.
- (٣٣) مجموعة السباحة في عيني خليج يتوحش، قصة «أغنية بيضاء في ليل دامس وهي منشورة في مجلة الأزمة العربية بعنوان الجدران لا تصفع ١٨/٤/١٩٧٩.
- (٣٤) انظر أجواء الأسطورة والاسقاط العكسي في قصص: الجنة، السكة العمانية انتحار عبيد العماني. من مجموعة انتحار عبيد العماني للقاص العماني أحمد الزبيدي، دار الحقائق. دمشق، ١٩٨٥.
- (٣٥) مجموعة رأس العروسة، مطبعة الفجر، البحرين ١٩٨٧.
- (٣٦) مجموعة فوزية رشيد، مرايا الظل والفرح، دار الفارابي، بيروت ١٩٨٣. وانظر: قصتي عصافير الشتاء، وأنهم يطاردون العصافير. في مجموعة الخروج على وشم القبيلة، محمد حسن الحربي، دار الكلمة للنشر، بيروت ١٩٨١.
- (٣٧) انظر في هذه المجموعة قصة «لعبة الرمل» وقصة «الماء والدخان» وقد صدرت المجموعة ضمن منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٢.
- (٣٨) مجموعة يوم قائف ص ٥٤.
- (٣٩) تعالج ليلى العثان موضوع النفي والسجن في هذا السياق. فتجعل منه مكانا تنداح فيه ذكريات الضغوط الاجتماعية والنفسية التي تدفع إلى ارتكاب القتل أو اقتراف الذنب الموجب للسجن. انظر: قصة الحشرات في مجموعتها الرحيل - دار الآداب ١٩٧٩. وقصتي الجدران تتمزق والرووس إلى أسفل في مجموعتها الحب له صور ١٩٨٢.
- (٤٠) أورد القاص البحريني أمين صالح إشارة ذات حيوية للجزر العربية (أبو موسى، طناب الصغرى، وطناب الكبرى) في قصة بعنوان مرثية لماسح الأحذية. فقد ركب من أساء الجزر اسماً لبطل القصة (أبو موسى الطنبي) وجعل منها شخصية مغلصة لماسح الأحذية. الشخصية المطحونة المستلبة التي تقول عنها لوحة علقت عليها: «أنا ماسح أحذية الأمراء والملوك والطامعين في العرش والتاج». انظر هنا الوردة هنا نرقص. ص ٥٠.



- (٤١) صدر لكلثم جبر مجموعة قصصية بعنوان «أنت وغابة الصمت والتردد». مؤسسة العهد، الدوقة، ١٩٧٨.
- (٤٢) صدر لأحمد بن بلال ثلاث مجموعات قصصية وأخرجت الأرض ١٩٨٣. لا يا غريب ١٩٨٧. سور المنايا بدون تاريخ. وجميع القصص فيها تدور حول المشكلات الاجتماعية العامة التي يجد لها الكاتب حلاً فيها حققت النهضة الجديدة في عمان.
- (٤٣) مجموعة السباحة في عيني خليج يتوحش، عبد الحميد أحمد، قصة جيني ص ٨٠ والقصة نشرت في الأمانة العربية بعنوان النخيل ييكي في الظلام.
- (٤٤) مجموعة الخروج على وشم القيلة، محمد حسن الحربي ص ١٦.
- (٤٥) انظر: مجموعة لا يصلح الحب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٧ ص ٢٥.
- (٤٦) هناك قصص قصيرة متعددة تعالج موضوع الزواج من الخارج، واتصال العربي بالآخر. . أنظر قصص أمينة صالح بوشهاب وغيرها في الامارات. وقصص أحمد بن بلال في عمان. وقصص لكتاب وكاتبات من قطر جمعت في كتاب (٧ أصوات في القصة القطرية الحديثة) مطبوعات وزارة الاعلام ١٩٨٣ وخاصة قصة ناصر صالح الفضالة بعنوان «صفاء الروح».
- (٤٧) قصة «القصر» محمد الفايز. الكويت عدد ٦٦-١٦ يوليو ١٩٦٥. وهناك كاتب من الامارات العربية استخدم نفس اسلوب قصة الفايز (السجل التاريخي) مع محاولة لمزج الواقع بالرمز. وهو علي عبدالعزيز الشرهان في قصة عاشق الجدار القديم يصور فيها مقاومة الأهالي للانجليز الذين تمثلهم في رمز الوحش. انظر القصة في مجموعة كلنا كلنا كلنا نحن البجع. قصص قصيرة من الامارات، إصدار اتحاد كتاب وأدباء الامارات، الشارقة ١٩٨٦. ص ١٠٧.
- (٤٨) الصوت الخافت، قصة عبور النهر إلى ضفة واحدة، مطابع الرسالة، الكويت ١٩٧٠، ص ٧٠.
- (٤٩) الأرض والتفاح، محمد الفايز، مجلة الكويت ١٦ / ابريل ١٩٦٥.
- (٥٠) وجهان وفأر مذعور خلف أحمد خلف، صدى الأسبوع ١٥ سبتمبر ١٩٧٠.
- (٥١) لا يصلح للحب. ليل العثان ص ٨٥.

# تعقيب على بحث د. غلوم

بقلم: رجاء النقاش

في هذا البحث الذي قدمه الدكتور عبدالله ابراهيم غلوم كثير من الجوانب الايجابية، وفيه ما يدعونا إلى تسجيل بعض الملاحظات. أما الايجابيات فأهمها أن الموضوع نفسه خصب وبالغ الجدية والعمق، ولا أدري ما إذا كان الدكتور غلوم هو الذي اختار الموضوع أو أن اللجنة التي أعدت لهذا الملتقى الأدبي هي التي اختارته، وفي الحالين فإن الاقبال على دراسة هذا الموضوع هو أمر بالغ التوفيق، والموضوع كما تعلمون جميعا هو علاقة القصة القصيرة بالهوية القومية في الخليج العربي، فهو موضوع أدبي يحتاج إلى ثقافة نقدية واسعة، وهو من جانب آخر موضوع سياسي يحتاج إلى معرفة دقيقة بتاريخ الخليج العربي، وما حدث فيه من تطورات وطنية واجتماعية كبيرة في العصر الحديث... ومثل هذا الموضوع يحتاج إلى باحث يمتلك امتلاكاً قوياً لثلاث أدوات: الأداة الأولى هي المعرفة النظرية بفن القصة القصيرة، والأداة الثانية هي المعرفة بتاريخ هذا الفن في المجتمع الذي يتحدث عنه الباحث والأداة الثالثة هي المعرفة بتاريخ المجتمع وما تعرض له من تطورات مختلفة.

والبحث الذي نتعرض له اليوم يكشف لنا بوضوح أن الدكتور غلوم قد امتلك الكثير من هذه الأدوات، ولولا امتلاكه لهذه الأدوات لما استطاع أن يقدم هذه

الصورة الشاملة الحية الدقيقة للعلاقة بين فن القصة القصيرة ومجتمعات الخليج الستة .

ومن أخطر الأمور في مثل هذا النوع من الدراسات ذات الأبعاد المتعددة، أن يهتز ميزان الباحث فلا يستطيع تحقيق التوازن بين الجوانب الفنية للقضية المطروحة والجوانب السياسية والاجتماعية، فكثيرا ما يسقط الباحثون في مثل هذه الدراسات في موقف بالغ الخطأ والضرر، وذلك عندما ينظرون إلى الفن على أنه مجرد وثيقة تاريخية تدل على عصرها بما تشير إليه من أحداث وأفكار، وهنا يفقد الفن قيمته الخاصة به، وتصبح القصة والقصيدة والرواية مثلها مثل المقالة الصحفية أو البيان السياسي أو خطابات الحكام والمسؤولين أو نصوص القوانين والمعاهدات وما إلى ذلك .

ولكن الدكتور غلوم قد تنبّه تماما إلى هذا المأزق الذي يقع فيه الكثيرون من الباحثين عندما يتحدثون عن علاقة الفن بالمجتمع، فينسبون الطبيعة الخاصة للفن، ويركزون جهودهم على التقاط أي إشارة في النص الفني تدل على حادث تاريخي أو سياسي أو اجتماعي، وبذلك يصعب تماما أن يكون هناك أي تمييز بين فن جيد وفن رديء وفن آخر لا علاقة له بالفن من قريب أو بعيد. لقد انتبه الدكتور غلوم إلى هذه الحقيقة الأساسية، واستطاع أن يقيم التوازن بين نظريته الفنية النقدية ونظريته السياسية التاريخية. وهذه ايجابية واضحة في البحث الذي بين يدينا، فقد كان الباحث على الدوام واعيا بجوانب القوة والضعف في الأعمال القصصية التي يتعرض لها، وكان على الدوام شديد اليقظة لما ينبغي أن يكون عليه ميزان النقد من استقامة واعتدال، فلم تكن النزعة القومية الصحيحة عنده كافية لتبرير أي ضعف فني، وهذا الموقف دليل على صحة وعيه النقدي، وسلامة ذوقه الفني، وأصالته ثقافته الأدبية .

هذه بعض ايجابيات البحث الذي بين يدينا وهو وحدها كفيلة بأن تضعه في مكان بارز من الدراسات الجادة الممتازة .

ولا أريد أن أستطرد أكثر من ذلك في الاشادة بالبحث وصاحبه، رغم أنه

يستحق ذلك وأكثر منه، ولكنني أكتفي بما أشرت إليه من إيجابيات ليست غريبة على الدكتور غلوم، فله دراسات كثيرة مرموقة ومعروفة في المجال الأدبي، وأحب بعد ذلك أن أدخل إلى مناطق الخلاف بين الباحث الكبير وبيني، فمناطق الخلاف هي التي تقودنا في نهاية الأمر إلى الصورة المثالية الصحيحة للقضية المطروحة.

ولعلمي بأن المساحة الزمنية المتاحة للتعليق على هذا البحث الهام هي مساحة محدودة، فسوف ألتجأ إلى التركيز الشديد في تسجيل ملاحظاتى المختلفة، فليس المهم هو أن نتوسع في الملاحظات ونلجأ إلى التفصيل الشديد فيها، ولكن المهم في مثل هذا الملتقى الفكري الرفيع أن تكون الأفكار محدودة وجوهرية.

وتبدأ ملاحظاتي على هذا البحث من العنوان، وأقف بالتحديد عند عبارة «الانتماء من العزلة» التي كانت أساسا لعنوان البحث، والحق أنني أجدها عبارة شديدة الغموض، ينقصها التحديد والاستقامة اللغوية الدقيقة، وقد حاولت خلال قراءتي المتأنية والمتكررة أن أفهم معنى قاطعا لهذا العنوان فلم أستطع أبدا أن أصل إلى شيء يقيني. فقد كان بالامكان أن يكون العنوان هو الانتماء والعزلة، أو من العزلة إلى الانتماء، وكان يمكن اختيار عبارة أخرى مستقيمة ذات دلالة واضحة، ولكن الباحث الكبير أثر هذا العنوان الغريب القلق، وأعوذ بالدكتور غلوم أن يكون من هؤلاء الذين يجنون ارهاب القاريء ارهابا لغويا من البداية، حتى يبقى القاريء خاشعا خائفا على مدى رحلته مع البحث، فذلك أسلوب عرفناه في بعض الأفلام في حركتنا الثقافية الحديثة، وقد أثبتت التجارب أنه أسلوب لا يكسب لصاحبه أنصارا حقيقيين، لأنه أسلوب أقرب إلى اصطناع التعمق منه إلى أداء رسالة الفكر على وجهها الصحيح.

إنني لم أسترح إلى هذا العنوان الغريب ولم أستطع هضمه، وبصراحة أكثر فإنني لم أستطع فهمه فهما دقيقا منضبطا، وقد يكون فهمي محدودا، ولكن الذي لاشك فيه أن العنوان مغلق وفيه قدر من الصدمة اللغوية والفكرية، رغم أن العنوان عادة يكون مفتاحا يفتح أمام العقول أبواب الدخول إلى العالم الفكري ولا يغلق تلك الأبواب.

ولو كان الأمر قاصرا على العنوان وما فيه من غموض وتعقيد لكان الأمر، ولكنني لاحظت أن الدكتور غلوم كثيرا ما كان يستخدم هذا الأسلوب الصعب المعقد في مناطق عديدة من بحثه. وهو أمر لم أجد له سببا أو مبررا معقولا، لا في تاريخ الباحث نفسه وسابق تجاربه في الدراسات الأدبية، ولا في واقع الموضوع المطروح، لقد سيطر التجريد الذهني الصعب على كثير من عبارات الباحث، حتى أصبح فهم بعض هذه العبارات أمرا شاقا جدا لا يتحقق إلا بعد عرق كثير يسيل من جبهة العقل عند القاريء، ويكفي أن أشير هنا إلى الفقرة الأولى من المقدمة، والتي وصلت الجملة الواحدة فيها إلى ستة سطور متتابعة ومكتوبة بالآلة الكاتبة، ليس فيها نقطة ولا فاصلة ولا أي علامة أخرى من علامات الوقف تتيح لنفس القاريء أن يتردد بصورة طبيعية، وينتقل من المعنى إلى المعنى الذي يليه بنظام ومنطق.

ولن أقرأ عليكم هذه الفقرة فالبحث أمامكم ويمكن الرجوع إليه، ويكفي هنا أن أقدم عبارة واحدة يقول فيها الباحث الكبير «... إنها مثل وقيم لا تتشكل بصورة يومية في مجرى الزمن كما تتشكل بواسطة الهموم والأفكار الصغيرة المتدافعة في نطاق الخبرة الذاتية للشخصية».

والحق أنني وجدت صعوبة بالغة في فهم هذه العبارة وأمثالها، وأنا من المولعين بالوضوح والتحديد في التعبير والتفكير عند النقاد والباحثين، لأنني أصبحت أخشى على العقل العربي من عاصفة الجليد والتجريد، حيث تختفي المعاني والأفكار وراء تعقيدات تعبيرية تضر ولا تفيد، وتضلل بالرؤية الفكرية ولا تهديها إلى يقين، ولعل الدكتور غلوم أراد أن يكافيء المشاركين في هذه الندوة على ذكائهم وسعة علمهم، ولكن مكافأته في الحقيقة كانت أشد من أي عقاب، وأترك هذه النقطة لأتوقف أمام خلاف نظري أساسي بين الباحث الكبير وبينني، وذلك عندما يقول أن دراسته في تحديدها النظري تفترض وجود جفوة طبيعية بين الموضوعات القومية العامة وشكل القصة القصيرة.

ولست أدري كيف توصل الدكتور غلوم إلى وجود هذه الفجوة، وكيف اعتبر وجود هذه الفجوة المفترضة أمرا مسلما به على هذه الصورة.

إنني أعترض على هذه الفكرة اعتراضاً كاملاً، وأرى أن فن القصة القصيرة لا يتعارض في شكل ومضمونه مع التعبير عن الموضوعات القومية الكبرى، وقبل أن أتحدث عن الجانب النظري في هذه القضية أتساءل: هل عجز فن القصة القصيرة عن التعبير عن الشخصية القومية الروسية عند تشيكوف؟ وهل عجز هذا الفن عن التعبير عن الشخصية القومية الفلسطينية عند سميرة عزام وغسان كنفاني؟ وهل عجز هذا الفن عن التعبير عن الشخصية القومية في مصر عند تيمور ومحمود البدوي ويحيى حقي ويوسف ادريس وعند عشرات من أبناء الجيل الجديد؟.. الإجابة الصحيحة أن فن القصة القصيرة لا يعاني أبداً بطبيعته من وجود جفوة بينه وبين الموضوعات القومية، ولا أدري من أين جاء الدكتور غلوم بهذا الفرض النظري الذي لا يقوم على أي أساس، وهو فرض ما أنزل به الأدب والنقد من سلطان.

ويساورني هاجس كبير بأن الخطأ هنا نابع من تعريف الدكتور غلوم للموضوع القومي. ويبدو أنه يقف بتعريفه لهذا الموضوع عند الحدود السياسية، فالموضوع القومي عنده - فيما أتصور - هو الحديث المباشر عن الوطن وأحواله السياسية وصراعاته المختلفة مع أعدائه وما إلى ذلك. ولو كان هذا هو الوجه الوحيد للموضوع القومي، لكان معنى ذلك أن الموضوع القومي لا يصلح إلا مادة للفن الرديء في القصة القصيرة أو غيرها من الفنون، ذلك لأن الموضوع القومي بهذا المعنى السياسي لا يكون إلا مادة للأدب المباشر، الذي هو في كل المقاييس أدب من الدرجة الثانية أو الثالثة.

والصحيح في رأيي - وقد أكون مخطئاً ولكن هذا هو اعتقادي الأدبي - إن كل ما يصور الإنسان في مشاعره الصادقة في بيئة محددة وعصر محدد هو تصوير للشخصية القومية، فطريقة التعامل بين المرأة والرجل في أمور الحب والعاطفة، وطريقة الحديث والغناء، وطريقة التصرف مع الأبناء والآباء والأصدقاء والأعداء، بل وكل الأزمات الذاتية الخاصة التي يتعرض لها الإنسان ويصورها.. كل هذه التفاصيل تطرح في النهاية ملامح أساسية للشخصية القومية كما يصورها الفن. ولذلك فإن الافتراض الذي وضعه الدكتور غلوم لوجود فجوة أساسية بين القصة القصيرة والموضوعات

القومية لا يبدو افتراضا مقنعا على الاطلاق.

وأريد أن أضرب مثلا سريعا من واقع موضوعنا الأساسي وهو القصة القصيرة في مجتمع الخليج العربي، وهذا المثل هو القصة القصيرة كما يكتبها عدد من كاتبات الخليج الموهوبات. إن هذه القصص قد لا تمس الموضوعات القومية بصورة مباشرة، بل هي في معظمها حديث عن مشكلات نفسية أو اجتماعية تعانيها المرأة في مجتمع الخليج. فهل يمكن أن يقال أن قصص المرأة في الخليج ليس لها علاقة بالموضوع القومي؟. إن ذلك لا يكون أبدا انصافا للحقيقة ولا وضعها لها في موضعها الصحيح. أن تكتب المرأة الخليجية قصصا قصيرة تتميز بالنضج والموهبة التي نجدها عند عدد من كاتبات الخليج، فهو علامة أساسية على تطور الشخصية القومية في الخليج، وعلى محاولة المرأة أن تخرج من الاطار التقليدي الذي كان موضوعا لها ومفروضا عليها في المجتمع، وأن تحاول هذه المرأة الخليجية من خلال أدبها أن تأخذ حقه المشروع في التعبير عن مشاعرها وتصوير موقفها من الحياة والانسان والمجتمع. إن أدب المرأة الخليجية هنا ولو لم يمس الموضوع القومي المباشر بأي صورة، هو فن متصل أشد الاتصال ومعبر أصدق التعبير عن الشخصية القومية الجديدة عندما نتحدث أي حديث منصف دقيق عن القصة القصيرة والشخصية القومية للخليج العربي، فالمرأة لم يكن لها في الجيل الخليجي السابق، ووجودها الآن وبهذه القوة والروح القومية المتمردة هو، علامة من علامات التطور القومي في شخصية الخليج.

انتقل بعد ذلك إلى نقد للبحث من زاوية أخرى هي زاوية ما لم يتعرض له البحث وكان ينبغي أن يتعرض له.

فالببحث لم يتعرض لقضية أساسية في فن القصة القصيرة وهي قضية الحوار بين العامة والفصحى، وما يثور حول هذه القضية من جدل شديد، وقد كنت أتمنى أن يحدثنا الباحث عن الاختيار الذي استقر عليه كتاب القصة في الخليج ومبررات هذا الاختيار.

والذي لاحظته أن الاختيار الغالب في القصة العربية الخليجية هو حوار

بالفصحى وهذا عندي من أكبر دلائل الاختيار القومي الايجابي المتمكن من ضمير الكاتب العربي في الخليج ، والذي يشعر في أعماقه بأنه يكتب لأمة ينتمي إليها ويمتد وجودها من الخليج إلى المحيط .

وهناك بالطبع من اختاروا أن يكتبوا الحوار بالعامية ومثل هذا الاختيار له مبرراته عند أصحابه وقد كنت أتمنى أن يلقي لنا الباحث ضوءاً على هذه المبررات .

ومن الموضوعات التي كنت أود أن يعالجها الباحث موضوع المؤثرات الثقافية الأساسية عند كتاب القصة في الخليج . ومثل هذه المؤثرات كانت سوف تكشف لنا بعض الملامح الأساسية للشخصية القومية كما صورتها القصة القصيرة في الخليج .

وفي ظني أن المؤثرين الرئيسيين في القصة القصيرة عند كتاب الخليج هما : القصة القصيرة في مصر ثم الأدب الانجليزي . وهذا يختلف عما نجده في أدب المغرب العربي من تأثير للقصة العربية في مصر وتأثير للأدب الفرنسي .

وهذه المؤثرات يمكن بتحليلها الوصول إلى كثير من الملامح القومية الخاصة للقصة القصيرة في الخليج ولكن الباحث الكبير تجاهل هذه النقطة تماماً ، وكأن القصة القصيرة في الخليج قد ظهرت من فراغ وعاشت في فراغ .

والموضوع الثالث الذي كنت أرجو أن يلقي عليه الباحث ضوءاً كاشفاً هو موضوع اختلاف البيئات في الخليج وما أدى إليه ذلك من تحديد للمدارس الأدبية في مجال القصة القصيرة .

من ذلك انتشار اتجاه الواقعية الاجتماعية في القصة القصيرة في البحرين ، وجنوح كاتب القصة القصيرة في الكويت إلى التعبير عن الهموم القومية أكثر من سواه . والخلافات المتصلة بالبيئة كانت جديرة على العموم بقدر أوفر من الشرح والتفسير .

ثم لا أدري لماذا لم يهتم الدكتور غلوم بالقصص القصيرة التي كتبها بعض الأدباء العرب ممن عاشوا بعض الوقت في الخليج واستوحوا منه مادة قصصهم .



وأخيراً أود أن أسجل عددا من الملاحظات السريعة :

١ - في صفحة ٨ من البحث يرد اسمان هما :

أحمد السباعي ومحمد سعيد العامودي مرة على أنها من السعودية ومرة أخرى على أنها من البحرين ، ومن الضروري تصحيح ذلك أو تفسير هذا الازدواج بالنسبة للبلد الخليجي الذي ينتسب إليه الكاتبان .

٢ - في صفحة ١١ يتحدث الباحث عن «احتكاك مجتمع مدينة الحجاز بمجتمع مدينة القاهرة» والذي نعرفه أن الحجاز ليس مدينة ولكنه منطقة كاملة فيها العديد من المدن الهامة .

٣ - في صفحة ٢٠ يتحدث الباحث عن «الوحدة العربية التامة بين مصر وسوريا سنة ١٩٥٧» والصحيح أن هذه الوحدة قامت سنة ١٩٥٨ .

٤ - يستخدم الباحث كلمة ثيم وثيمات عدة مرات . ولا اعتراض على استخدام الكلمات الاجنبية في سياق البحث العربي إذا كانت هذه الكلمات المصطلحات التي لا ترجمة لها ، أما اذا كانت هذه الكلمات لها مقابل دقيق باللغة العربية فلماذا نلجأ إلى استخدامها بهذه الصورة ؟ . . وكلمة ثيم ليست اصطلاحا فنيا ، ولكنها لفظة تعني الموضوع أو المادة التي يستخدمها الفنان ، فلا مبرر لوجود هذه الكلمة في سياق البحث مع أن المقابل العربي الدقيق قائم بين أيدينا وميسور .

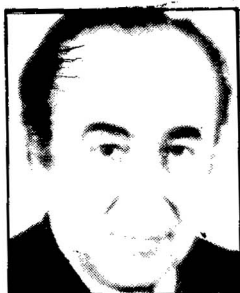
كما بدأت تعقيبي بتحية الباحث الكبير فاني أنهيه بتكرار هذه التحية وتأكيدا فالحمد المبذول في هذا البحث ، والالام الواسع فيه بحركة القصة القصيرة في الخليج فناً وتفكيراً ، والتحليل الدقيق للنماذج التي اختارها الباحث والمعرفة الواسعة بتاريخ الفن القصصي ، كل هذه العناصر تجعل من البحث عملاً كبيراً يستحق الإعجاب والتقدير ولا يقلل منه أبداً تلك الملاحظات التي سجلت فيها عددا من جوانب الاختلاف بين الباحث الكبير وبينني .



# فني نخبة من القصص القصيرة

مراة  
نقدية

جبرا  
ابراهيم  
جبرا



أود أولا حضرات الاخوات والاخوة، أن أعبر عن سروري لاتاحة هذه الفرصة لي، لزيارة هذا البلد الكريم، هذا البلد الجميل، وللتعرف أيضا على العديد من أدباء الكويت، وأقطار الخليج الأخرى، التي نتحدث عنها كثيرا، وكأنها فقط جزء من الجغرافيا، واذا بهذه الجغرافيا تعج بالمواهب والناس الطيبين، فنفرح بلقائهم، عندما يتاح لنا أن نأتي الى مؤتمر كهذا.

وأود أيضا أن أعبر عن شيء من قلقي ازاء الحديث عن قصص اختيرت لي من أقطار الخليج، لقراءتها نقديا، خصوصا بعد أن سمعنا ما سمعناه من تفصيلات

ممتعة، ونقود وتواريخ تفصيلية في الحلقات الخمس الماضية، من ناحية زادت علمي بأشياء لم أكن أعرفها، ومن ناحية، أكدت على جهلي مرة أخرى بموضوع ربما كان علي كمشارك في عملية خلق الرواية العربية والقصة العربية في الأربعين سنة الأخيرة، كان علي أن أعرف المزيد عنه، كما أن على اخواننا خارج الخليج أن يعرفوا الكثير من هذه الحقائق.

أشعر أننا في حديثنا عن القصة سواء الخليجية، أو غير الخليجية، لابد لنا من تذكر بعض التفاصيل الأساسية قبل أن ندخل في ما هو أهم من ذلك، في مناقشة القصة القصيرة، وذلك من حيث الناحية التاريخية للقصة، لا شك أنكم تعرفون أن القصة القصيرة التي نعرفها اليوم قد لا تعود في بداياتها الى أكثر من مئة وخمسين سنة مضت، ولعل ادغار الان بو هو الأب الشرعي لهذا الشكل الفني، لأنه ترك فيه أثرا حاسما، وكان هذا الأثر منه عن وعيه، حين أعلن عن فداة هذا الشكل كصيغة من صيغ الأدب الكثيرة، وحدد المبادئ العامة التي استرشدت بها القصة القصيرة بعده لأكثر من مئة سنة. وجاءت آراؤه نتيجة لكتابته عددا كبيرا من القصص التي ما زالت تهزنا بغرابتها ونفاذها وبراعة تركيبها، اضافة الى تأمله النقدي في روايات وقصص معاصريه. وقد قال: ان على كاتب القصة القصيرة أن يرتب أحداثه بحيث يحقق بها أثرا مطلوباً ومعيناً مسبقاً، وان كل ما في القصة يجب أن يسهم في تعزيز هذا الاثر. في القصة جميعها، يجب ألا تكتب كلمة واحدة لا تنزع بصورة مباشرة أو غير مباشرة الى الخطوة الواحدة المرسومة مسبقاً - هذا ما قاله ادغار الان بو-. وهكذا يترك القارئ القصة وهو يحمل انطباعاتاً واحدة لا يمكن رده الى الحكمة أو الثيمة، أو الى أي عنصر فردي آخر، بل الى التمازج المتناغم بين العناصر كلها. ويؤكد بو أن أي شيء يشوب هذه الوحدة، أو ينال منها يجب حذفه من العمل دون هوادة، وهكذا كان على الكاتب أن يتخلى عن الاستطراد المتواتر، والاطناب اللفظي اللذين عرفت بهما القصص التقليدية القديمة. ولأول مرة، جعل الأدباء ينظرون الى القصة القصيرة كفن أدبي خاص يتميز عن الحكاية المعروفة سابقاً، كما يتميز عما يسمى بالانكليزية والفرنسية بـ «نوفيللا» Novella، أي الرواية القصيرة.

وفي هذا العصر، منذ أوائل هذا القرن، أخذ القصاصون والروائيون كذلك على عاتقهم مسئولية شاقة في عصر تزعزعت فيه القيم، ودخل الانسان في التيه من جديد. انهم يريدون أن يشهدوا بالحق على أزمة الانسان المعاصر، ويتوغلوا في تعقيدات حياته طلبا لصورة توضح بعضا من معاناته، وبحثه المستميت عن خلاصة. وما عاد الكتاب اليوم يعرفون تلك الثقة الساذجة التي تحلى بها سلفهم في القرن الماضي، يوم كان الروائيون يعالجون قضايا الحياة الكبرى بشمولية ما عادت اليوم ممكنة، ولذا ركز القصاصون والروائيون على نواح محددة من التجربة الانسانية، أرادوا النفاذ فيها، وأرادوا استخراج زخمها الدرامي ضمن نطاقاتها الضيقة. وكانت القصة القصيرة وسيلة ناجعة لمثل هذه المحاولة، فتعاملوا مع القصة أسلوبيا، كتعامل الشاعر مع القصيدة، حيث لكل كلمة وكل عبارة، وكل صورة مجازية دورها في خلق التأثير الكلي. لقد قللوا من شأن الحكبة، وقللوا من حجم الفعل، وأكثروا من الرمز والايحاء، وأكثروا من الحوار الشديد الدلالة بلوغا الى دواخل التجربة، ودواخل النفس. فهم لا يخبروننا عن هذه الدواخل، بقدر ما يضعوننا في صميمها.

أشعر أن علينا أن نذكر هذا كله، عندما نريد أن نقيم، أو نقوم، أية قصة نقرأها أينما كتبت، فهذه ضوابط أساسية، ولا نستطيع أن نتجاهلها، ولكننا نعلم أننا في العقود الثلاثة، أو الأربعة الأخيرة، عندما أقبل الكتاب العرب على هذا الفن، وأضافوا اليه الكثير، برزت ضوابط أخرى، وتأثيرات وتأثرات أخرى، يجب أيضا أن نضعها في بالنا كلما تأملنا في عمل فني من هذا النوع.

عندما جاءني قصص أقطار الخليج بجهد رائع من الأستاذ عبدالعزيز السريع، لأنه أوصلها لي في مدة قصيرة، كنت أتوقع أن أرى خمس قصص من كل قطر، فيكون مجموعها ثلاثين، وإذا بها عشر قصص، أو أكثر أحيانا، وإذا بها ستون قصة، لا بأس، نظرت اليها جميعا، وأدركت أنني لا أعرف أحدا من أصحابها، اللهم الا اثنين صديقين حبيين، أعرفهما في الكويت، وأما الآخرون، فأعترف بأنني لم أكن قد سمعت بأسمائهم. ثم نظرت الى هذا الكوم الجميل المتحدي، وسألت نفسي: كيف أصنف هذه القصص؟ قرأتها، وبعد أن قرأتها وفق تقسيماتها السياسية،

بمعنى «كل قطر على حدة»، أردت أولاً أن أصنفها وفق هذه التقسيمات، فأتحدث عنها دولة دولة، ولكنني ترددت، لأنني أصلاً أرفض هذه التجزئة في تناول القضايا الثقافية العربية، فهي في رأيي مضللة، وتجعلنا نتعامل مع الابداع العربي وكأنه فولكلور تتحكم به القرية والمحلة والحرفة - على أهمية المحلية - أكثر مما تحركه نوازع مجتمع كبير، خرج من سكونيته المفروضة عليه دهوراً طويلة، خرج الى النطاق الشمولي العريض الذي وحده يعطي الأمة معناها الحقيقي، وتماسكها الكياني. ثم اني تأملت، ووجدت أن اللغة هي العنصر الأول والأهم في بلورة الابداع اللفظي، وتوجيهه، «واللغة طبعاً هي الأهم في أي حضارة، وكم بالحرى في حضارتنا نحن»، ولنحمد الله على أننا عبر آلاف الأميال طولاً وعرضاً، وعبر ضروب المناخات الحارة والباردة، وعبر الصحارى والجبال والسهول، وشطآن البحار والمحيطات، انما نكتب لغة عربية واحدة، بل وتكلم لغة واحدة مشتقة عنها، مهما تعددت وتباينت لهجاتنا. واذا كانت القصيدة العربية في شتى أقطار الوطن العربي تشابه تركيباً وتطوراً، وتماثل انطلاقا أو انغلاقاً، بسبب من لغتها، فان القصة القصيرة اليوم أضحت كالقصيدة، تشابه وتماثل في أقطار الوطن العربي كله، ناهيك عن مناطقه الجغرافية كمشرقه ومغربيه وغير ذلك.

### صورة أخرى عن القصيدة

وأنا أرى أن القصة القصيرة العربية تكاد تكون في كثير من الأحيان صورة أخرى للقصيدة، ولما كانت القصيدة أهم ما أنتجه الخيال العربي لحوالي ألفي سنة، فقد كان للقصيدة فعلها عندما أراد الخيال العربي أن يتحول شيئاً فشيئاً باتجاه آخر، باتجاه القصة، واذا، في النصف القرن الأخير، نرى تحولاً سهلاً في أقطارنا جميعاً من القصيدة الى القصة، لهذا التشابه العميق بينهما في الأصل، اذ أخذ ذوو المواهب التعبيرية يقبلون على كتابة القصة اقبالهم في الماضي على نظم القصيدة، وهذا التحول ينسجم منطقياً مع تحولات المجتمع العربي في الكثير منه من الحضارة البدوية والريفية، الى الحضارة المدنية. فأنا قلت، ولا أزال أقول، ان الشعر في أكثره يتصل

بالحضارة البدوية والزراعية، وأن القصة والرواية تتصلان وتنتميان الى الحياة المدنية. وكلما ازدادت الحياة المدنية أثرا في حياتنا، كلما وجدنا أننا ننصرف باهتمامنا وخيالنا نحو التركيبة الروائية والقصصية، ونقلل انصرافنا نحو الكتابة الشعرية بالشكل القصصي القديم. ومع ذلك، اذا كان لابد من التصنيف - أنا هنا أحاول أن أتابع أفكارى، - اذ أتأمل في هذه القصص - اذا كان لابد من التصنيف تقريبا لنا من دقائق الموضوع، وتمكيننا لنا من الخوض في تفاصيل ندخلها فيما بعد في التركيب الهيكلي الكبير، فقد نرضى مؤقتا بالتصنيف الجغرافي أو السياسي، كأن نتحدث عن القصة العربية في الخليج، حديثنا عن القصة في فلسطين، ذلك بسبب الظروف التاريخية والاجتماعية المتفاوتة التي أحاطت بمناطق العرب في العصر الحديث، مع التأكيد على أنها دائما تتجه نحو التماثل الجوهري الذي باتت تحتمه اللغة العربية من ناحية، والمصير العربي من ناحية أخرى.

أما أن نتحدث عن كل قطر في الخليج، كأن فنونه وابداعاته وتوجهاته تشكل وحدة يمكن عزلها عن الوحدات القائمة في الأقطار الأخرى، فأمر سيبعدنا مع الزمن عن ادراك حقيقة التغيرات في الرؤية العربية، ان نحن لم نعرف كيف نتدبر أمرنا في معالجتها. ثم لابد من القول: ان الناقد حين ينظر في مجموعة قصصية لمؤلف واحد مثلا، قد يستطيع استخلاص ملامح أسلوبه وتفكيره، وبعضا من شخصيته القصصية، ورؤيته الخصوصية، مما يراه الناقد يتكرر في القصص، من طريقة، أو أداء، أو موقف، أو غير ذلك.

فإذا نظرنا في المجموعة القصصية لا لشخص واحد، وإنما لقطر واحد في الخليج، هل يتاح للناقد أن يستخلص الكثير مما يميزه عن قطر آخر مجاور مما له علاقة بالفن القصصي؟ لقد وجدت أن الكتاب المتميزين رغم انتماء كل منهم اسميا لقطره، إلا أن لكل أسلوبا، وطريقة، ورؤيا تتصل كلها بما يماثلها خارج نطاق القطر خليجيا وعربيا، وعلينا أن نجد مجموعة من الأساليب والطرائق والمواقف لا تندرج إلا في المنحى الفطري، وهو أمر نادر جدا، وقد وجدت - مع بعض الاستثناءات الطفيفة - أن أية قصة في الخليج، قد تنتمي الى أي قطر فيه، «بالنسبة للخليج كمنطقة»، وفي

الواقع حدث معي التباس أكثر من مرة، لأن بعض القصص تداخلت مع البعض الآخر، وتصورت أن قصة مثلاً كانت كويتية، تصورتها قطرية، وأخرى قطرية، تصورتها بحرينية، وهكذا، ولم أستطع أن أنتهي الى الفرز الحقيقي الا بعد أن جئت هنا، وسألت عن أصحاب هذه القصص. اذن نجد أن أية قصة في الخليج قد تنتمي الى أي قطر فيه، وأن التباين المهم في الخليج، ليس بين القطر والقطر، بل هو في الواقع بين الكاتب والكاتب، مهما اشتركوا، أو اختلفوا في قضاياهم الحياتية، فكيف بهم وهم مشتركون في غاليتهما؟ ففي هذه القصص جميعا، وقد قرأت ستين قصة منها دفعة واحدة، مع كثير من التآني، نجد الالحاء نفسه يتكرر بالتحويلات السريعة، والتطلعات الاجتماعية الكبيرة يرافقها الكثير من الشعور بالاحباط والغضب والتمرد، مع تأكيد رائع في بعض القصص على موضوع البحر بشكل قوي يميزه عن مثيله في القصة العربية، خارج منطقة الخليج، وهذا ما تطرقت اليه في مداخلتي أمس حول موضوع البحر في القصة.

### كثرة النساء

وقد لفتت نظري كثرة النساء القاصات في هذه المجاميع، بنسبة أحسب أنها تفوق مثيلاتها في الأقطار العربية الأخرى، اللهم الا في مصر - ربما - كما لفت نظري، أن ما تكتبه المرأة اجمالا، في دول الخليج، يتميز - وهذه ظاهرة أذهلتني - يتميز دائما بالألم، والرفض، والغضب، مشكلا منحى يختلف بالدرجة - ان لم يكن بالنوع - عن منحى القصة النسائية في الوطن العربي عامة، أكثر مما يختلف منحى القصة التي يكتبها الرجال في الخليج، عنه في خارج الخليج. وعندما يرافق هذا كله قدرة أسلوبية، وأداء فني بارع، كما في قصة «التهمة» ليللى العثمان، فان صاحبها تقفز بجدارة الى الطليعة من كتاب القصة في الوطن العربي بأجمعه.

ولكن، علينا هنا أن نؤكد أننا يجب ألا نؤخذ بالناحية الاجتماعية الصرفة في دراسة القصة - على خطورتها - انا كنقاد، لا يهمننا في المقام الأول أن نقرأ قصصنا سوسيولوجيا، فذلك بالنسبة لنا يجب أن يبقى أمرا لاحقا نتركه للدارسين الاجتماعيين

الذين يهمهم - وهذا اهم مشروع - المحتوى أكثر مما يهمهم صيغ الكتابة وتراكيبها، وهي التي يجب أن تهتمنا نحن أولاً، لاننا نرى في القصة لا مجرد وثيقة اجتماعية - على أهمية ذلك - بل نرى فيها وثيقة انسانية . انها وثيقة يلعب الأسلوب بتركيباته وتنويعاته التي لا حصر لها دوراً أساسياً في قدرتها على الايصال من الذات الى الآخر، وفي قدرتها كذلك على أن تهض كعمل ابداعي بحد ذاته يحمل قيمة مطلقة، بغض النظر عن الموضوع، تكمن في طاقته الاشعاعية الباقية .

### مفاتيح

وعندما فرزت أفضل القصص، وأقواها أسلوباً وتركيباً، في كل دولة، وجدت أن معظمها يتميز بوحدة أو أكثر من السمات الأساسية التالية - «أردت أن أرى بعض السمات التي أقدر أن أستعملها كمفاتيح»، فاستخلصت عدداً من هذه السمات، وجدت أن معظمها يتميز بها، وهي : «الليغورية» Allegory، وأنا أعتذر عن استعمال هذا اللفظ، لكنه مصطلح أساسي، وتعرفون أن الليغوري، أو الليجورة، هي القصة التي تتحرك في الظاهر على مستوى معين، وفي الباطن على مستوى مواز يعني شيئاً آخر، أو شيئاً متصلاً لكن له شمولية أكبر، «ونحن، لاننا لم نجد ترجمة جيدة لهذه الكلمة، نجد من يقول انها قصة رمزية»، والرمز في الحقيقة يختلف عن الليغورية، الرمز معقد أكثر، فالليغورية أو الليجورة، هي قصة : تقرأها فتتمتع بها على ظاهرها، ولكن تتأمل فيها فتجد أن لها في الداخل مستوى شمولياً أكبر»، وقد لاحظت أن القصص في الخليج، الكثير منها يتميز بالليغورية أو الرمزية - ان شئت، ولفت نظري أيضاً أنها تتميز بالسريالية، في عصر كاد ينسى السريالية، فالسريالية في أوروبا، في الواقع، كانت شائعة في العشرينات والثلاثينات، وكان لها عودة قصيرة الأمد بعد الحرب الثانية، لكنها نجدها الآن في قصص الخليج، كما نجدها أحياناً في قصص بعض الأقطار الأخرى، ثم الغرائبية، ولا أدري ان كانت هذه الغرائبية قد جاءتنا عن أدب أمريكا اللاتينية، خصوصاً بعد ترجمة كتب غابرييل ماركيز الى العربية، وآخرين منهم، لكنني أعرف أن الغرائبية، أو أحياناً ما كان يسمى بالواقعية السحرية، هذه الحركة نفسها بالذات متأثرة جداً بالفن القصصي



العربي القديم المتمثل في ألف ليلة وليلة. فمهما زعمنا أن الغرائبية ربما أتتنا عن الأدب الأسباني، الأمريكي اللاتيني الحديث، فأنا أؤكد أن هذا نفسه متأثر جدا بالفن الروائي العربي القديم المتمثل في ألف ليلة وليلة، وكذلك، كما ذكر الاخوان في بعض الجلسات السابقة، في المأثورات الشعبية العربية.

اذن نجد هنا الاليغورية، والسريالية، والغرائبية، ثم نجد السردية، وأقصد بالسردية هنا ما يسمى بالفرنسية «Recit»، يعني النص من أجل النص، حيث النثر يصنع نفسه، القصة تصنع نفسها، دون أن يكون بالضرورة حدث، أو شخصية، أو أي شيء آخر، وانما أشياء كثيرة جدا، النثر أو الكلمة هي التي تصنعها بالسرد المتواتر الـ «رسي»، وهذا أيضا وجدته في بعض القصص الجيدة جدا، ثم هناك التداخل الزمني، وأقصد به ما هو أكثر من مجرد الـ «فلاش باك»، (الارتداد الزمني)، ففيه يجري الفعل على عدة مستويات زمنية في نفس الوقت، أو أن الفعل الواحد يثير أصداء له تتصل بأزمة أخرى، فتتداخل الأزمنة. هذا أيضا وجدته في القصص الجيدة، وعندما نتحدث عن القصص الخليجية، فنحن أيضا نتحدث عن أحسن هذه القصص.

اذن هناك الاليغورية، السريالية، الغرائبية، السردية، والتداخل الزمني، ويقع معظمها في دائرة الغضب، أو الرفض، أو التأكيد على المفارقة، ويؤسفني أي اضطراب إلى تفسير بعض هذه المصطلحات، لان لها في أذهاننا أو في أذهان الناس المختلفين معاني مختلفة. فالمفارقة كما تعرفون، هي ما يسمى بالانجليزية «أيروني Irony»، الشيء وعكسه في الوقت نفسه، مزج السخرية بالمأساة، والحقيقة أن العديد من القصص الخليجية فيها هذا الحس بالمفارقة، حتى بدأت أشعر أن أهل الخليج ربما ما زالوا أقرب إلى منابع العربية القديمة الصحراوية منها والبحرية القديمة، عندما كان العربي بالفعل ميالا إلى المفارقة. في المدن العربية التي نشأت، في شرق البحر المتوسط، وشمال افريقيا، في آخر ألفي سنة، يخيل لي أننا نسينا هذا الفن، أو بعدنا عنه، في حين أن اخواننا في الخليج ما زالوا أقرب إلى هذا النبع البارع في التركيبة القصصية، والتركيبة الدرامية والتي يعرفها دارسو شكسبير ودارسو

هذا كله في نظري يجعل للقصة الخليجية الناجحة مكانة بارزة على خريطة الابداع العربي، فسررت أنني استطعت أن أستخلص هذا، ولكن طبعاً هذا كلام يجب أن نوثقه بالدليل، والدليل سيحتاج الى شيء من الوقت، في اظهاره وبراهنه، ولعلني عندما اكتشفت هذا كله، كنت راضياً بأنني لا أعرف هؤلاء الكتاب، فلا أنحاز الى أي منهم، وبذلك يكون حكمي بالفعل حكماً حيادياً موضوعياً على النص نفسه، وليس على كاتب النص .

سأحاول الآن في ضوء هذا الذي قلناه، ابتداء من ادغار الان بوالى آخر قاص في الخليج، سنحاول، أو أنا سأحاول أن أعرض عليكم بعضاً من ملاحظاتي على القصص التي قرأتها، وبالطبع لا يمكنني أن أقرأ لكم كل ما كتبت من هذه الملاحظات على كل القصص، إنما اخترت عدداً لا بأس به منها، وأرجو أن يكفي وقتنا لاستعراض هذه القصص التي اخترتها أنا، ولكنني اخترتها لجودتها، أو أحياناً بالعكس لعدم جودتها، حتى تكون مثلاً على رداءة القصة أحياناً .

### قصص من دولة الامارات

من الامارات العربية المتحدة قصة لمريم جمعة فرج بعنوان «بدرية» يجب أن تعذرني لاني لا أستطيع أن أعرض محتوى القصة، لأن ذلك يعني أننا سنبقى هنا ثلاث ساعات أخرى، ولذا سأشير فقط الى الاشياء الأساسية جداً، مما يساعدني في ابداء الملاحظة الواردة الضرورية بشأنها، في قصة «بدرية» لمريم جمعة فرج، هناك كتابة مضطربة بحرارتها، سرالية دوغماً قصد من الكاتبة، في زخم من الصور والمجازات الشعرية، واذكروا ما قلته هنا بالأمس عن «القصيدة»، لان بعض كتابنا - في الواقع - ميالون الى القصيدة، يعني القصة القصيدة، القصيدة القصة، ولو أنهم أحياناً يدخلون عنصراً مفاجئاً في النهاية لكي يجعلوا من القصيدة قصة، الا أن هذا لا ينجح القارئ دائماً، ولكن هنا - في الحقيقة - كتابة حارة، مضطربة بحرارتها، سرالية، وفيها زخم من الصور والمجازات التي في النهاية قد لا تؤدي الا

الى المزيد من الألم، رغم جمال بعضه، وقوته المقلقة، تقول المؤلفة: «قالت لهم بدرية: الجسد مكظوم من المرض، العينان دافقتان من الحمى»، وهذا نموذج جيد لأسلوب الكتابة، ولكنه لا يؤدي بنا الى شيء معين، سوى الشعور بالألم المتمكن من هذه المرأة.

قصة أخرى أيضا كاتبها امرأة اسمها سلمى مطر سيف، عنوان القصة «ساعة.. وأعود»، وهذا في اعتقادي اصطلاح عامي، يعني سأغيب ساعة ثم أرجع، لقد وجدت هذه القصة جميلة وبارعة، وذكرتي بقصص أوسكار وايلد في مجموعته «الأمير السعيد»، وأنا لا أستبعد أبدا أنها قرأت هذه القصص لاوسكار وايلد، وهي من نوع الحكاية، ولكنها معبرة بمفاراتها وشاعريتها وحزنها: «يحكى في بلدنا أن رجلا حبس ابنته، فلم تخرج الا مرة واحدة، قالت: ساعة.. وأعود»، وأبوها ينتظر في حافة الشارع، ويبقى ساهرا الليل والنهار وما ترجع البنت، فيمر به أناس مختلفون ويروون له أنهم شافوها، أنا شفتها كذا، وآخر يقول أنا شفتها كذا، فيقول: «قالت: ساعة وأعود»، وفي النهاية تروى القصة: «قال رجل: منذ ساعة وجدت جثة فتاة مختلطة الملامح عند زاوية الشارع، قال الأب: قالت: «ساعة وأعود»، قالت امرأة من البلدة: منذ ساعة دفنا جثة مشوهة، لقد اعتدي عليها المسكينة، حتى اختلطت ملامحها. قال طفل: لعبت في البحر، بعد ساعة رأيت جسد فتاة تمشي عليها الأمواج، ولم تكن عينونها تتحرك، ولا يداها ولا رجلاها، كانت مغمضة العيون، وتبتسم. قال شيخ عجوز: منذ ساعة عند باب بيتي، رأيت كرتونا، وعندما فتحت شأهت قطعاً لوجه فتاة، جمعت القطع، وكان وجه فتاة تشبه الطيور الطائرة، فقال الأب: ما زلت أسمعها تقول: انني مسجونة. حكى النخيل أن أبا في بلدنا حبس ابنته، وقالت له وهي متزينة برائحة الحناء: ساعة.. وأعود، ان الأب ينتظر، يبكي ويضحك.».

القصة بارعة جدا، لان صاحبها جعلتها في صيغة الحكاية، ولكنها تمثل مأساة المرأة التي تخرج من بيتها لأول مرة، بعد سجن طويل، بحجة الزواج، أو شيء ما، وتكون هذه هي النهاية.

والان قصة أخرى من الامارات لمحمد المر بعنوان «ياسمين»، القصة بسيطة، لكنها قصة تبدو واقعية مما نرى من تركيبها وجوها وأشخاصها، وهي سلسلة، وتوحي بالحركة، وتنص على عاطفة تشب فجأة في صدر شاب أقرب الى المراهقة، حين يرى فتاة تخرج من دكان جواهري، فيجدها جميلة ويشتم عطرها، ويشعر أن هذا لا بد عطر الياسمين، فيحبها، ويبقى يترصدها، ويراهها يوم تأتي في تلك الساعة، ويشم عطرها الذي يزيد من وله، ثم يذهب ليخطبها، واذا بها اسمها بالفعل ياسمين، وهي فتاة بحدود العشرين أو الخامسة والعشرين، واذا به يقال له: ان هذه الفتاة في الواقع بلهاء، عمرها ٢٥، لكن عمرها الفكري خمس سنوات. . . فهذه الصدمة التي لعب بها المؤلف، بعد أن تابع العاطفة المشتعلة في صدر هذا الشاب، تجعل البطل يعود الى رشده عند النهاية المفاجئة، حين يكتشف أن الفتاة الجميلة ياسمين ليست في الواقع الا طفلة في الخامسة من عمرها. هذا النوع من القصة أكثر من كتب فيه كان القاص الفرنسي موباسان: انه يفاجئك في النهاية بشيء لم تكن تتوقعه، وهي القصة التي كتبت في العالم العربي لأكثر من مائة سنة. وفيها يعتمد القاص على أن يجعل الظاهر يوحي لك بشيء، ولكن الواقع يتكشف عن شيء آخر، وعندما تكتشف الشيء الآخر، تصاب بهذه الصدمة التي تعطي القصة ذروتها.

من الامارات العربية أيضا، قصتان، واحدة لعبد الحميد أحمد، بعنوان «الأرصفة العربية»، وواحدة لناصر علي الظاهري، بعنوان «سعر الأسفار»، والغريب أن كليهما فلسطينية، (ولا أعرف اذا كان الكاتبان أيضا فلسطينيين، وأعتقد أنهما من الامارات، وهما موجودان هنا). كلتا القصتين جميلة، وتعبر عن الغضب الفلسطيني على المدينة العربية، الغضب الذي ذكرته قبل قليل، فهنا غضب فلسطيني على المدينة العربية التي تحاول أن تنسى الوجود الفلسطيني، ووصف هجائي حارق في «الأرصفة العربية» للأرصفة العربية التي يتسكع عليها الفلسطيني مع ابنته ذات الثلاثة عشر عاما طلبا للرزق، ولكن الفلسطيني يرى الأمل في أخيه القادم من فلسطين والعائد اليها في انتفاضتها، يرى الأمل في انتفاضة فلسطين «الهازئة من

المدن وسكانها المتخمين» (وهذه عبارة المؤلف)، ويرى الأمل أيضا في نضج ابنته، إذ يرى أن من ثدييها - لأن عمرها ١٣ سنة - يصف ارتفاع نهديها الآن، فيرى في نضج ابنته، وفي ثدييها وهما يشمخان، «أنها سيدفقان بالحليب نهرا يموت به السفلة والخنونة» - وهذه أيضا عبارته - وترتفع هامات الأطفال إذ يكبرون فوق الأرصفة زهورا تنغرس في الصخر، وتقاتل، وتتحدى الدبابات. والقصة الأخرى أيضا يملؤها غضب فلسطيني على مدن الغرب التي يحيا فيها الفلسطيني، وحنين دائم إلى الأرض، أرض الحجارة، كلتاها ربما ليست قصة بالضبط: كل منهما لوحة، لكنها لوحة مليئة بالمرارة، والقصة تكاد تكون غير موجودة. إلا أننا نرضى بها، لأنها دفقة غضب.

### قصص من عُمان

من عُمان، يؤسفني أن أقول، انني لم أجد فيما أرسل إلي من قصص (لعل هناك قصصا رائعة لم أقرأها، لأنها لم ترسل إلي)، أقول لم أجد الا قصتين تستحقان الذكر، والغريب أن بعضها كان مضحكا بسذاجة. أما القصتان اللتان أعجبت بهما، فهما: الأولى، «تجليات النزهة الجبلية» لسيف الرحبي، والأخرى: «عزاء اللقاء الأول» لمحمد القرمطي، الأولى، تجليات النزهة الجبلية لسيف الرحبي، أقول فيها: انها كتابة سريالية تعتمد التداعي الذي لا يضبطه الا احساس بالمرارة، والشهوة، والحنق، مازجا المشهد الجمالي برؤى الخراب، والتوق إلى المرأة بالقرف منها. مثلا هو يبدأ هكذا، يقول: «عندما يهجم المشهد الجمالي على مشاعر لا تستضيء الا بالخراب، تحدث حالة من الدخول القسري الى غسق الألم، وايقاظ الوحش من مكمنه، حيث تعود الذات الى منابع واقعها الحقيقي، وتستحيل الكتابة الى تداعيات مرة». وهي في الواقع هنا تداعيات مرة، أي أنه منذ الفقرة الأولى ينهنا إلى أن قصته، وهذه أقولها بين معقوفين، «هي تداعيات مرة». هذه كتابة جميلة وموحية، ويمكن أن تمتد إلى مالا نهاية، ولكن ليس ثمة قصة تروى عن أحد، أو عن شيء، أو عن حدث، هناك نزعة نحو تصوير العصر، بصور الفاجعة والغضب والمهانة، وفي القصة العمانية الأخرى التي لم تكن بهذه الجودة كان هذا الشيء نفسه موجودا،

تصوير العصر بصور الفاجعة، ولكن الرموز لا تتشكل تماما، والمجازات منفلة، لان الاطار المرجعي للقصة المزعومة - لاني أعتقد أن لا قصة هنا - غائب بالمرّة، فتصبح الكتابة أقرب الى السرد، دون أن تكتمل فيه عناصر السرد، لأنها مختصرة، ولأن العواطف ظاهرة جدا في الموضوع.

في «عزاء اللقاء الأول» لمحمد القرمطي، نجد قصة شاعرية جدا، وجمالها في شاعريتها، في حيرتها وعذوبتها، ومجازاتها المتلاحقة، ولكن يتساءل القارئ: قصة من هي؟ هنا من هو العاشق؟ ومن هو المعشوق؟ انها في النهاية تأملات في الحب والخطيئة - تأملات جميلة - وتبقى القصة الحقيقية ضائعة، ربما لأن القاص معني بالسرد، الذي يبدو وكأنه يصنع نفسه، انه نص جميل، ومثلا على ذلك أقرأ لكم هذا: «في تلك الساعة المترنحة على جدار الهزيمة، كالمقصلة في وجه الامتداد أو التواصل، حيث تقرأ الآية معكوسة، أو كما قيل: يقرأ السحر هكذا، وحتى يجدي السحر، لابد من الساحر والمسحور، وبينهما دخان الخطيئة.»، في النهاية نسمع هذا الكلام: «قالت الفتاة في محاولتها لاجراحي من الصمت: لابد من تعليق تعويذة على صدرك، فأنت ملدوغ بالسحر، تهيم بلا صواب، في صحراء الفضيلة، فاذا كنت عاشقي، فأين برهان خطاياك؟». شيء جميل، لعله ليس قصة، ولكن، لأنني أحب أيضا الكلام الجميل، شعرت أنها كتابة من نوع يستحق التنويه.

### قصص من قطر

فاذا جئنا الى قطر، وجدت أيضا في الكتابات التي أرسلت الي قصتين تستحقان التأمل، وكلتاهما كتبتها امرأة مرة أخرى. يعني شيء غريب أن القصص الجيدة في كثير من المرات، كتابتها نساء. القصة الأولى عنوانها: «ليلي» لوداد عبداللطيف الكواري من قطر، انها قصة فيها شيء من السفسبائية البارعة، أي أنها قصة امرأة ذكية، امرأة في لندن عقيم تراجع طبيبا، هي وزوجها يراجعان طبيبا، على أمل أن تحبل، وهي في هايدبارك، تلتقي بطفلة عربية اسمها ليلي، تحبها، وتتعلق بها، وعلى اثر هذا التعلق تكون قد عولجت، وبعد مدة، في اليوم الذي

تكتشف فيه أنها بالفعل قد حبلت، تكتشف أن هذه الفتاة الصغيرة مصابة بالسرطان، وسوف تموت. الحقيقة أنني تأثرت، لأن القصة في النهاية جعلتني أشعر بأن الحياة طالبت بحياة، يعني ولادة البطلة لطفلها، جاء على حساب هذه الطفلة التي أحببتها. هذه قصة ميلودرامية مؤثرة، تذكرنا مرة أخرى بقصص موباسان، وتقاربها جوا وقوة، ليس فيها اليغورية، ولا سريالية، وإنما فيها سرديّة وتركيب نحو ذروة، ونقطة تنوير في النهاية، تؤثر فينا، وقد استطاعت المؤلفة أن تركبها بحيث تأتي التفاصيل المؤلمة، كالكشاف الرواية أن الطفلة ليل التي تعلقت بها مريضة بالسرطان، عندما تبدأ هي حملها يعد عقم طويل، تأتي هذه التفاصيل بمكان يجعلها قوية الوقع. القصة بسيطة وسلسة بلغتها، وإذا استطاعت المؤلفة التي لا أعرفها، أن تكرر مثلها، فهي حقاً موهوبة، وأرجو لها أن تستمر في هذه الكتابة المتميزة.

القصة الأخرى بعنوان: «وبدأ حديث آخر» تأليف حصّة يوسف، أيضاً من قطر، وهذه أيضاً قصة موباسانية، يعني هي أيضاً توهمنّا وتوصلنا الى نهاية غير متوقعة. ولكن هنا يتحقق ذلك العنصر القوي جداً، الذي سمّيته بعنصر المفارقة. هذه قصة مفارقة، حيث تبدو المرأة التي اختطفت خطيب صديقتها، وكأنها أنقذت صديقتها وخطيبها. (امرأة تحب امرأة أخرى، والأخرى متعلقة بها جداً، الأخرى خطبت، وعرفت خطيبها على راوية القصة، وإذا الخطيب بعد مدة يريد أن يرى الراوية، وفجأة يركع على ركبتيه أمامها، ويقول لها: أنا أحبك، ومتعلق بك، ولا أريد هذه المرأة الأخرى. . وهي رضيت، يعني خطفت في الواقع خطيب صديقتها). أقول: هذه قصة مفارقة، لأن الراوية استطاعت أن تروي لنا القصة بحيث تبدو المرأة التي اختطفت خطيب صديقتها، وكأنها أنقذت صديقتها وخطيبها، لأنها توحى لنا بأن تحول هذا الشاب لها، كان انقذاً للثنتين من زواج فاشل. هذه هي الحجة، والجميل فيها، أنها ما كانت لتكتب بهذا التسلسل المغربي، لو لم تكن مؤلفتها امرأة. لم تعد مريم، راوية القصة، مختطفة خطيب صديقتها، ولو أن صديقتها المحبة ليل، سترها بالضبط كذلك، بل غدت منقذة الخطيب أحمد والصديقة ليل من وضع بائس. قد لا نقتنع نحن تماماً ببراءة مريم من هذا كله،

ولكنها استطاعت أن تروي حكايتها، وهي الشابة المحملة بهوم اخوتها الستة، وأبيها المقعد (هناك تفاصيل كثيرة عن حياتها)، استطاعت أن تروي القصة على نحو بارع يجعلنا نغفر للحب انتقاله المفاجيء من ليلي الى مريم، ومن يدري، لعل الحياة هي فعلا كذلك. وهذا كثيرا ما يحدث، والمؤلفة - في الواقع - تقنعنا بذلك. فهذه التنويرة الأخيرة هي تنويرة موباسانية، وناجحة جدا.

والقصص الأخرى من قطر، يؤسفني أن أقول: لم أر فيها ما أستطيع أن أتحدث عنه.

### قصص من المملكة العربية السعودية

من قصص المملكة العربية السعودية، كان هناك خمس قصص استطعت . . في الواقع أنا علقت على القصص كلها، الجيد منها والردىء، ولكن اخترت للحديث هذا اليوم هذه القصص، لان الحديث عنها يحدد لنا مسارات القصة في الخليج . هذه القصة أيضا لامرأة، نجاة خياط، كتبت عام ١٩٦٦، بعنوان «ستشرق الشمس يوما»، مهم جدا هنا هذا التاريخ، لان أكثر القصص التي أرسلت الي كتبت ما بين ١٩٨٠ و ١٩٨٨، لكن بعض القصص كتبت قبل ذلك، في الستينات . هذه القصة كتبت قبل ٢٢ سنة، وعنوانها «ستشرق الشمس يوما» . . أنا ظننت أنها دعوة للتفاؤل بشروق الشمس يوما، واذا بي أرى يا سادتي أنها صرخة من أعماق امرأة، وجدت أن الحياة بحيرة راكدة، حين أدركت أن زوجها انما هو - بكلامها - «دود يزحم في ظلام قبري ليأكل من جسدي في نهم» . . صورة رهيبة أن تشعر امرأة بهذا الشيء . . «وأدركت أن بيتها باهت مترب الجوانب، كل ما فيه يوحي بحياة القرون السابقة التي كان طابعها البؤس والتأخر والشفاء» . - هذه كلمات المؤلفة والراوية . . أي أن الراوية في انتظار الشمس التي وعدتها أمها بأنها ستشرق يوما، لأن أمها كانت تقول لها: اصطبري يا بنتي، فبعد أيام ستشرق الشمس . فهي في انتظار هذا الاشراق، وزوجها كالدود يأكل من لحمها، ولم تشرق هذه الشمس الا يوم سقط «الشيش» عليها وعلى زوجها، فقتلته، وبقيت هي حية، وشعرت أنها تحررت، وأشرقت



الشمس عليها. أنت عندما تقرأها تجدها قصة حقيقية، لكنه احتجاج صارخ من امرأة ترفض بؤسها، بلغة غنية بالتفاصيل والمجازات المؤلمة. انها تصور بعضا من نواحي الحياة في مدينة صغيرة في المملكة العربية السعودية. وعندما تقرأ قصصا من هذا النوع، تشعر أن الموهبة موجودة، وأن غذاء الموهبة في كثير من الأحيان هو الغضب، أو التمرد، كما في كل الاداب في العالم.

نحن مع امرأة أخرى من السعودية هي رقية الشبيب، في قصة «استئناف» كتبت في ١٩٨٧، بعد حوالي ٢١ سنة من قصة نجاة خياط. هذه القصة كتبت بعد القصة السابقة «غدا ستشرق الشمس» بواحد وعشرين عاما، بقلم امرأة أخرى تلجأ الان ليس الى الغضب الصريح، بل الى السخرية في تصوير رفضها وغضبها. هي أيضا تصور غضبها ورفضها، ولكنها تلجأ الى السخرية، وأشهد بالله أنها سخرية بارعة جدا. فالقصة ادانة غضبي تجعلنا نضحك لشعر بها. يعني، من فتاة لا نعرف بماذا هي متهمة، ادانة غضبي للمجتمع العربي، وسياساته وأساليبه. انه في الواقع نفس المسار الغضوب: القضاة يحاكمونها على تهمة ما، لا نعرف ما هي بالضبط، انهم جالسون على منصتهم، يشخرون، ولا شهود عيان، وقاعة المحكمة فارغة، الا من الفتاة الراوية، وجرس القاضي المستيقظ الوحيد بينهم يدق بين حين وآخر، والمتهمة تحاول اغراءه برفع خصلات شعرها الفاحم في وجهه، واطلاق بعض من رائحتها باتجاهه - كما تقول هي - على أمل أن تغريه، فيغير حكمه عليها، ثم تشرط هي عليه شروطا تدين الأوضاع العربية لقبول القرار الذي سينطق به، وفيها سخرية وبراعة، لكنه يسقط رأسه على المنضدة فجأة، وينام كزميليه الحكيمين الآخرين. وتسلسل المتهمة هاربة من القفص، بعد أن تستولي على جرس القاضي، ونظارتها، واذا هي تطير في الفضاء، في حلم، وانتهى عام، ولم يتم الاستئناف بعد. . طبعاً، أنا أرى هنا تلك الاليغورية التي تحدثت عنها قبل أن أستعرض هذه القصص.

أليغورية أخرى، ولكنها هذه المرة أليغورية أقوى بكثير، وأقرب الى ما نعرف بالفعل، انها قصة «طابور المياه الحديدية»، وقد ورد ذكر هذه القصة أكثر من مرة في

جلساتنا الماضية . القصة لحسين علي حسين ، وكتبت عام ١٩٨٥ . . كما قلت : أكثر القصص كتبت في الثمانينات . وهي قصة غير عادية ، لوضع أقرب الى المأساة ، انها في الظاهر وصف ممتع ، وشديد السخرية لحالة خاصة - اقبال المرضى المساكين على المياه الحديدية الصادرة من بئر نتنة في قرية يؤمها الناس طلبا للشفاء ، ويزعمون أنها تشفي كل مرض . والمؤلف بارع في تصوير ضروب شتى من المرض ، من الأكلان . . الى العجز الجنسي ، كل مريض يأتي ويقول أنا مريض بكذا . . وكذا ، وأخذت من هذه المياه النتنة ، وطبت . وفي النهاية يأتي من يستغل هذه الظاهرة البدائية على نحو منتظم ، فيقيم جهازا على فم البئر ، لكي يقن المياه للوافدين عليها ، ويضع عليها حراسا يحملون الهراوات ، أي أن المياه الحديدية النتنة سيكون هناك من يستغلها ازاء هؤلاء المساكين . . . وخلصوني اقرأ لكم سطرين فقط من النهاية : «في الصباح الباكر ، كان يقف اثنان من الحرس حول البئر ، بيد كل منهما هراوة ضخمة . . صار يضرب بها الناس . في تلك اللحظة فقط ، بدأ الأكلان يدب في أجسام الجميع ، فهجموا على البئر دفعة واحدة» . هذه بالطبع قصة الليغورية كالقصة السابقة ، تصور حالة معينة في ظروف معينة ، ولكنها تصبح رمزا لحالة أشمل من حالات الانسانية ، وتحمل تأويلات عديدة ، تجعلنا نريد قراءتها مرة بعد مرة . انها قصة تناقش السلطة ، سواء كان البئر هو النفط ، أو أي ثروة أخرى تسيطر عليها السلطة بشكل ما .

قصة أخرى متميزة من السعودية عنوانها «الحفلة» ، لعبدالله باخشوين ، كتبت ١٩٨٥ ، هذه قصة كافكاوية مقلقة ، وكل قصة كافكاوية لا بد أن تكون مقلقة ، لاننا لا نستطيع أن نحدد المعنى ، ولكن نشعر أننا مضطربون تجاهها ، يتسلم البطل دعوة الى حفلة ، ثم يذهب اليها ليجد أن البيت مظلم ، وما من مدعو هناك ، ولكن المضيف يأخذ بيده ، ويقحمه في غرفة ، ثم في رواق مظلم طويل ينتهي الى غرفة باهرة الضوء ، وهكذا من غرفة الى غرفة ، . . . طبعا ، من منكم قرأ «الغرف الأخرى» التي أنا كتبتها قبل هذا التاريخ ، قد يتذكر شيئا من هذا النوع ، والغريب أنني وجدت تماثلا بين قصة لمؤلف آخر وروايتي «الغرف الأخرى» ولكنني أوكد أن

المؤلفين كليهما لم يكونا قد قرأ «الغرف الأخرى» لأنها صدرت سنة ١٩٨٦ . . اذن هذا حلم، أو كابوس، يقع فيه صاحبنا، وقد نام في بيته قبل موعد الحفلة، وتصور أنه راح الى الحفلة ولم ير أحدا . . الخ . . الخ، وعندما يستيقظ، يخرج حافيا ويركض في الشارع على الاسفلت الحارق، ولا يقف، فيتداخل الحلم بالواقع، ويظهر أنه يريد أن يقول لنا: ان واقعه ليس أحسن بكثير من كابوسه. لا نعرف بالضبط ما الذي يقصد اليه المؤلف من هذا الحلم، سوى اللهم طرافته، وقد أبدى قدرة على مزج الحلم في الواقع، حتى أدخلنا معه دون أن نعي، وأبقانا في الحيرة التي كانت حيرته، ولن نخرج منها مثلما هو لم يخرج منها . . هذه الحقيقة فيها نكهة الحدائث التي تحدثنا عنها أمس، وفيها الكثير من روح العصر التي نجدها في كثير من الأدب الحديث، في أي بلد في العالم.

قصة أخرى من السعودية، عنوانها: «بلا هدف وراء القطيع»، لعبدالله السالمي، وهذه كتبت عام ١٩٨٠، وهذه كما أرى ليست قصة، ولكن ما الذي فيها؟ قرف من حياة القرية ورتابتها، نحن اعتدنا في الواقع، أن القاص كثيرا ما يكون في أصله قروي، ويذهب الى المدينة، وهناك في المدينة، يحن الى القرية، ويرى أن المدينة فاجرة، «مومس»، قبيحة . . الخ، وأن الجمال والطهر والنقاء كلها موجودة في القرية. هنا في الواقع بالعكس: نجد أن القرية هي التي تصور بصورة تدل على قرف الراوي أو الكاتب، والرغبة في التخلص منها. في القصة قرف من حياة القرية ورتابتها منصوص عليه بشكل مباشر، وأحيانا بمجازات شعرية، ثم نشعر أنها قصيدة، قصيدة ما، مطلعها أحسن ما فيها، وهذا هو المطلع: «أحس أنه لاشيء . . رغم عشرينه المتحضرة، عشرون عاما من الخواء، واللاهدف، طبله صفيح جوفاء، تقرعها الأيام، فيبدو صوتها مائعا لا طعم له، رتابة قدرة، تمد أرجلها العنكبوتية، على جدران حياته، عشرون عاما تنام متغضنة في قاع البحيرة، بحيرة الزيف والعقم». ليس ثمة من التفاصيل المروية أو المرئية، ما يبرر كل هذا القرف، سوى التحرك لمغادرة القرية، وطينها، ورتابتها، وقذارتها، الى المدينة الواعدة بكل شيء. والغريب أن الكثير من القصص التي قرأتها، لا يتعدى كونه زفرة سأم أو غضب،

توحي ببعض الصور الشعرية، ثم تنتهي حيث بدأت، وتصبح «قصيدة»، لا تعطينا الغذاء القصصي الذي نطلبه.

## قصص من البحرين

البحرين وجدت فيها قصصا أكثر، سبع قصص من العشر المرسلة الي. وسأحاول أن أسرع لانني قد أطلت عليكم، قبل أن أصل الى القصص الكويتية، القصة الأولى لنعيم عاشور، بعنوان: «سورة الاياب»، سأقرأ لكم فقرة من القصة في الصفحة الثالثة منها، يقول: «شمس الظهيرة تلهب الاسفلت، فتموع المراثيات أمامه، وعويل النساء يمتطي المهد، وينتقل اليه مسرعا، ويزداد، وعلى العتبة الاسمنتية رآها معقودة الحاجبين، مشخصة البصر، عبر الحمم المضيفة، يكاد اللبن ينسال من فمها وينداح، ويكاد ماء العين السخين يؤالف بين الهجير وبينها، ويجري في مسيل النهار، كوكبة من فرسان التوثب والانتظار. على العتبة الاسمنتية رآها، فكاد يطير، وطار، وناداه: حياة... فتحرك الرأس الصغير، وتأرجحت ضفيرتان مشبوكتان، وانسالت الأطراف، انطلقت غب الريح المسمومة، ومجنونة صرخت أبي... فما انتظر». هذا الضرب من الكتابة السريالية تلاحظونه بوضوح: صور سريالية جميلة، والسريالية كانت دائما تتقصد الاثارة ولفت النظر الى الأشياء الجميلة التي تكاد تجرح الانسان بجملها، وبفجاءتها، وهنا المؤلف يتقصد باستمرار الصورة التي قد نصفها بأنها صورة جارحة بمفاجأتها. وهذا الضرب من الكتابة السريالية، قد يستمر به المرء الى ما لا نهاية، وهي تفلح في خلق جومعين، كما تفعل هنا، اذ تخلق جوا كابوسيا محملا بالموت، بأشكاله المختلفة، ولكنها لا توحي بما يجعل الصور المتتالية تؤدي الى ما يتخطاها نصا أو روحا، ويبقى السرد متحركا ضمن اطار الطريف أو الغريب، الذي قد لا يتذكر منه القارئ فيما بعد الا القليل جدا، لانه لا يعمق أثره في النفس، بما يكفي لاعتباره ابداعا نهائيا. غير أن هذا السرد يتمتع بحيوية لغوية، تعطيه دفعا متوصلا على قلم المؤلف، كما في خيال القارئ. اذن هذه - في الحقيقة - كتابة سردية، ننتقل منها الى قصة أخرى من البحرين بقلم فوزية رشيد عنوانها: «وجوه في الرماد». انها قصة موجعة، هذه قصة ليس فيها السرد

الذي تحدثنا عنه، قد يكون الوضع غريبا، غير متوقع، ولكن ليس فيها تلك الصور الجارحة برموزها. في هذه القصة الموجهة بواقعها، يتساءل القارئ: مع من نتعاطف بالضبط؟ مع الطفل؟ مع الأم؟ مع كليهما؟ لأنها قصة طفل تنظر اليه أمه، طفل على المسرح عمره عشر سنين، وأمه تنظر اليه، أو لعلنا نرفض التعاطف مع أحد في وضع لا نعرف شيئا حقيقيا عنه، سوى أن الأم تمارس البغاء. لعله الوضع الانساني المأساوي، حيث الطفل يتوق الى أم شغلته عنه ضرورة رزق مسموم، لأنها «مومس» في الواقع، هذه القصة بارعة ومقلقة جدا، لأنها محاولة جريئة من صاحبته، بأسلوبها، رغم أنها تبقى مع التساؤل بدون جواب، وتبقى شخصية الأم تحيرنا: ما الذي يجعلها تغرز السكين في خاصرة زبون آخر من زبائن الليل الكثيرين؟ لأنها تروي كيف أنها محترفة في عملها، يتواتر عليها الزبائن... ثم يدخل عليها شاب جميل، وتلفت الى جماله، وعندما يتقدم منها تطعنه بسكين في خاصرته، فتقتله، ما الذي يجعلها تفعل ذلك؟ لأنه شاب جميل؟ أم لعله يذكرها بابنها اليافع؟ أم أنها تحاول قتل العهر بتمرد أخير يودي بها؟ لأنه في الواقع سيودي بها، لأنها قتلت رجلا. فالقصة هذه لفوزية رشيد من القصص التي تتميز فيها المفارقة، ويتخطى معناها التفاصيل التي فيها، وتلفت النظر.

ومن البحرين أيضا قصة جميلة لعبدالقادر عجيل، بعنوان: «حديقة المرايا» هنا اهتمام باللغة، اهتمام متميز جدا، واهتمام بما أسميه أحيانا بجذور البلاغة العربية. أي أن الكاتب يستنبع كل طاقات اللغة، حتى البلاغية منها، في سرده، وهنا في هذه القصة يتمازج الشعر بالدراما، والصوت بالصورة على شكل سيناريو، وضعه الراوي لتمثيل الغواية المتكررة أبدا، غواية المرأة للرجل. امرأة العزيز - كما تتذكرون في القرآن الكريم - امرأة العزيز تهم بيوسف، وتدعو النساء اللواتي لهن لرؤيته، وعندما تراه النسوة، يقطعن أيديهن بالسكاكين التي يقطعن بها «الارج». هذه القصة المشهورة هي الأساس. وتبرز احدها في قصة عبدالقادر عجيل، لاقناع يوسف، وتعرض نفسها عليه، ونجد متداخلا في هذا المشهد القديم، مشهدا حديثا: هناك فتاة شابة جميلة، يصفها المؤلف بأنها «قلب في رعونة العشرين، يعزف لحن الحضارة

والشباب، شهوة غير مروضة، أنوثة عاصية، موقد تشتعل فيه جمرات العاطفة السخية». أترون الكلام الشعري؟ في نظري، هذا الكلام زائد عن حده في القصة، لكن هذا أسلوب معين، ونرضى به لأنه يحمل القصة كلها، أو يحملنا نحن في ثنايا القصة. هذه الفتاة الشابة الجميلة التي تعنى بجدها، وجدتها امرأة تائهة بخرفها في أدغال العمر الطويل، تستغل خرف جدها، وتستقبل عشيقها الشاب الوسيم في حجرها. يعني، حيث فشلت امرأة العزيز مع يوسف، هذه نجحت، وأدخلت الشاب، وبعد ذلك تطلقه من الحجرة قبل أن يراه أحد، وقبل أن يعود أبوها ليسأل عن حال جدها. فالغواية هي تلك المتكررة منذ الأزل، مع التأكيد هنا على دور المرأة في اغراء واقحام الرجل. والقصة مكتوبة بأسلوب طريف وغير عادي، يجمع بين صيغة المتكلم، وصيغة الغائب، وهو يغري بالمتابعة، ورؤية التوازي بين الماضي والحاضر، مع حس شاعري ولغة رقيقة، ورموز العشق الطرية. والكاتب يشير الى صورة سريالية مشهورة للجمركي روسو حين يقول: «عند مدخل الخيمة أسد عظيم له عيون واسعة متألثة تتلصص علي. أسمع الأسد يعزف على الماندولين، ويغني أغنية حب عذبة». هذه لوحة مشهورة لروسو عنوانها «العجري النائم» يستخدمها، وهذه في الواقع تدلل على براعة عبدالقادر عجيل في استخدام تفاصيل كثيرة جدا لدفع وتركيب معناه الذي يريده من هذه القصة الجميلة.

قصة سريالية أخرى من دولة البحرين هي «التحديق في الوجه المؤلف بغرابة»، لخلف أحمد خلف، ويهديها الى قاسم حداد، قوامها الصور البصرية المتلاحقة دون منطق، كسيناريو سينمائي، انها مونتاج سينمائي لخلق القرائن والايحاءات والهواجس، فهي في الواقع قصة متميزة حداثية، بالمعاني التي تحدثنا عنها في الندوة، وهي حداثية أيضا بموضوعها، لانها تدور حول هوية المرأة. هوية المرء، هل هي ما يعرفه عن نفسه، أم أنها ما يعرفه الآخرون عنه؟ هل هو ما يتمناه، أم أنه ما يتمناه الآخرون؟ هل هناك صلة حقيقية، أم فصل حقيقي بين الذات كما يتصورها صاحبها، وبينها كما تصورها الكاميرا، لأنه - في الواقع - يعرف عن نفسه شيئا، ولكنه ينظر في المرأة، أو ينظر في الصورة، ويجد شخصا آخر في الصورة.

ولكنني لم أستطع أن أجد الصلة بين الرصاصة المكتومة في الفقرة الأولى، والرصاصة المكتومة في ختام القصة. فهل يعني ذلك محاولة قتل في البداية، ثم يتم القتل في النهاية؟ ولكن مشاهد المسافرين، ومكتب الجوازات والتدقيق فيه، وفي أمتعة المسافرين وانتباهه لعدم التطابق بين وجهه والصورة في جوازه بداية جيدة للاختلاط في أمر الهوية، وتمهيد لمشهد الفراش، والتهيؤ للغزل الذي لن يتم، ابقاء على الخلط البائس المستمر الذي يتسلل كحلم أو ككابوس، دون أن يؤدي الى غاية. وهنا أيضا استغربت أنا للشبه القائم بين هذه القصة الجميلة وبين روايتي «الغرف الأخرى» التي تدور بالضبط حول الهوية. أنا لم أقرأ شيئا آخر لخلف أحمد خلف، لكن من يكتب هذه الكتابة الجميلة لا ريب عندي أنه قد كتب قصصا جميلة أخرى من هذا المستوى.

القصة الأخرى لمحمد عبدالمملك من البحرين بعنوان: «في القرن العشرين»، هذه قصة حسنة التركيب، أي أننا نعود هنا الى التركيبة الموباسانية، التي تنامي وتتصاعد فيتنامى معها ويتصاعد اهتمامنا بمعناها الى أن تنتهي في نقطة تنوير مؤثرة. أنا هنا وجدت ضعفا واحدا، وهو في المبالغة في تصوير السهرة التي سيقضيها الشاب. فالشاب موظف يستقبل شخصا فقيرا يريد أن يشتغل عنده فراشا. وعندما يصور الفراش، يصوره طبعاً فقيراً بائساً. الخ، أما الموظف فيصوره عندما يذهب الى البيت وكأن ليلته كلها ليالي حمراء، وكلها شرب وسكر ونساء وعريضة. الخ. والحياة ليست كذلك، فالمؤلف لكي يؤكد على الفرق ما بين بؤس الفراش، ورفاه الموظف، لم يكن بحاجة الى هذا السواد الزائد والبياض الزائد في خلق التضاد بين شخصيتين، لكن تركيبه للقصة، تركيب جميل، وكذلك حديثه عن المظاهرات، وكون الفراش في النهاية مناضلاً أنقذ هذا الشاب في يوم من الأيام من الموت، عندما كان الاثنان يشتركان في مظاهرة. فمحمد عبدالمملك اكتشف أنه قاص آخر يستحق أن يولى العناية على النطاق العربي الأوسع.

بعدها من دولة البحرين قصة «الريمورا» لمنيرة الفاضل. بما أن الوقت كاد يدركني وأنا لم أصل بعد الى القصص الكويتية، اسمحوا لي، لأن القصص كثيرة،

أن أختصر قليلا. هذه قصة قوية، تعتمد التلميح والاشارة أكثر من التصريح المباشر. يبدو أن الزوج بعد زواجه بقليل من المرأة التي يعشقها سجن لسبع سنوات، وبعد خروجه من السجن حيث كانت تزوره أحيانا، يجدها حبلى. ممن؟ ربما من أحد أصدقائه، ولكنه لا يعرف من هو. قراءة كهذه تجعل القصة تستقيم في معظمها لتكون قصة حيرة زوج ازاء وضع رهيب مع المرأة التي عشقها هذه السنين كلها. ولكن ما معنى الحديث عن المستحيل في هذه الفقرة، عندما تقول المؤلفة: «استمرارية وضع معين ضمن فترة زمنية غير محددة، لا يمكن أن يأتي اعتباطا، كما أنه لا يمكن أن يكون أيضا ضربا من المستحيل. المرأة في حد ذاتها عامل أساسي، وهي كفعل في لحظة قد تكون بطولة، وفي لحظة أخرى وقاحة غير محتملة»، الجملة معقدة، ولكن عندما نقرأ بقية القصة ندرك المرمى الذي ترمي اليه المؤلفة. ويبقى السؤال: ما هو هذا المستحيل؟ أن يبطش هذا الزوج بالناس الذين يشك فيهم، «حتى لا أحكم على الكثيرين بالموت» - كما يقول - أم يتخلى عن أصدقائه جميعا، وزوجته في حالة حمل خطر عليها كما قال الطبيب». الطريف أن مؤلف القصة امرأة. ولذا، اذ نتعاطف مع الزوج، لان هذا الزوج في وضع يجب أن نتعاطف معه، فان المؤلفة - ببراءة خاصة - تجعلنا نتعاطف أيضا مع الزوجة التي خانتها مع مرارة ملححة...

القصة الأخيرة من البحرين، بعنوان: «للشهادة أيضا مدارات» لأمين صالح. هذه قصة جميلة غرائبية منتزعة من البحر والأسماك والصيادين، كنت أتمنى لو أن هذه النصوص كلها بين أيديكم، فالحالة المثلى، أن تكون هذه النصوص كأنتولوجيا للقصة الخليجية بين أيديكم، حينئذ تستطيعون أن تعودوا اليها مع هذا الكلام الذي أقوله. هذه قصة جميلة غرائبية منتزعة من البحر والأسماك وشباك الصيادين، كأنها هلوسة صياد يرى موته وجبه يتكرران ودائما يموت، ودائما يعود فيعشق. يونس - لاحظوا التسمية يونس - يرى الجثة تنتشلها شبكة الصيادين، ثم يلتقي زوجة صاحبها، صاحب الجثة، التي كانت تعشق زوجها، وفيما بعد يبدو أن يونس سيطارد، كما طورد صاحب الجثة، الى البحر، ويطلب النجاة في جوف حوت. وهذا



يلقي به على رمل الساحل، وحصاه، كقديس آخر، كيونس آخر، وتأتي إليه الزوجة اياها لتدفنه في فمها عشقا، كما تقول القصة كما دفنت الصياد - زوجها - من قبل، المؤلف أمين صالح بارع في تسخير شاعرية غنية برموز البحر، هذه الرموز التي طلبتها أنا في بعض هذه القصص، لكي يخلق أسطورة الحب والموت، اللذين هما في عودة تتكرر من الأزل الى الابد، والنثر بين يدي أمين صالح يتواثب، ويغني، ويفرح، ويؤلم، على نحو قد لا يستطيع أي كاتب آخر تحقيقه.

### قصص من الكويت

والآن، القصص الكويتية. لن أقدم الكثير لكم عن قصة، لكي نفرغ من الحديث في وقت معقول. القصة الأولى لسليمان الخليفي، بعنوان: «فصول عمياء»، كتبت عام ١٩٨٥. أقول عن هذه القصة الغريبة: هذه كتابة - هنا تذكروا ما قلته عن السرد - تسترسل رغما عن شخصونا، وتكاد لا تبغي الا ذاتها، والمؤلف يتمتع بأعمال قدرة لغوية، يتجنب فيها المألوف، وتغريه هذه اللغة بالخوض في أفكار تتماوج، تعلو وتنخفض ولا تستقر على شيء نهائي. في معظم الأماكن يكون الكلام تجريديا، تهويما، لا يتقصد منه سوى أن يسمع منه صوت ذاته، ويسترسل دونما اتجاه حقيقي، ولا يشبه الحوار في شيء رغم تشكله في حوار، وهذا الحوار قائم بين امرأة ورجل، وبين هذه المرأة، وصديقتها مريم. وفي بعض الأحيان يقارب الكلام في هذه القصة الشعر شكلا ومضمونا معا. وليس غريبا أن كتابة دافعها الأول هوس بالألفاظ تتقاذف فيها الألفاظ على غير هدى من معنى حقيقي متواصل، فكأن القصة، تصنع نفسها، وما ينجح فيه المؤلف في النهاية هو الإيحاء بعلاقة بين المرأة الراوية وأحمد، وهي علاقة مشدودة بالكراهية/ الحب، يجب الواحد الآخر حد الكراهية. ويكره الواحد الآخر حد العشق. ويبقى بينهما نوع من جنون لفظي سيشدهما معا الى ما شاء الله. هذا كله سرد، أو نص، تنطلق أنت معه مستسلما لمنطقه الخاص أو ترفضه، ولكن فيه دلائل عشق للكلمة وللأشياء يغريك بالاستسلام له. - يؤسفني ما عندي وقت لقراءة نموذج من هذا الكلام الجميل -،

فلننتقل الى قصة ثانية، وهي لثريا البقصي . هي في الواقع قصتان مرتبطتان معا . واحدة بعنوان «الكتف»، والأخرى بعنوان «بقعة لون» . أقول عنهما: كلتا القصتين جيدة، وملاى بقلق خاص، يعطيها دفعها، ما تحلم به بطلة الكتف من حب ورقص وموسيقى، وشموع، وقد أشرفت على الأربعين، وتحلم بهذا كله مع رجل التقتة - وهو رجل تجاوز الأربعين - هذا كله ينهار فجأة في اللحظة التي يتكشف فيها الواقع عن حقيقته . وهنا نعود الى قضية المفارقة التي تميز الكثير من القصص - ينهار كل ذلك فجأة . وفي القصة الأخرى «بقعة لون» عبقرية الرسامة الموهومة التي تتصور نفسها مثل فان كوخ الذي بيعت إحدى لوحاته بثلاثين مليون دولار، فهي لماذا لا تذهب الى البيت وترسم صورة، وتباع بثلاثين مليون دولار، فتتصور نفسها عبقرية . فجأة هي أيضا تتصور موتا مفاجئا يعطي لوحاته قيمة كلوحة فان كوخ، ولكنها تفاجأ بموت عبثي لا يحقق شيئا . في كلتا الحالتين، القصة تعبر عن خيبة المرأة، وقد أحببت مرة أخرى . أي أنها تدرج في هذا الخط الذي تميزت به القصص النسائية . . هنا نقطة ضعف يجب أن أذكرها، وهي في التقييم، استعمال الفارزة والنقطة، والتقسيم الى فقرات . المؤلفة تتجاهل التقييم، وتتجاهل التقسيم الى فقرات على نحو يبقّي كتابتها الحديثة على الشكل القديم، ذلك الشكل التقليدي حيث كان الحوار فيما مضى يتداخل مع السرد، والجمل لا تتحدد ببداية ونهاية، وفي الواقع فان ثريا ميالة الى استعمال هذه الطريقة في السرد، فنجد بعد الأسطر الأربعة الأولى من قصة «الكتف» أن القصة كلها في فقرة واحدة . وأرجو أن تعيد المؤلفة النظر في كتابتها فتفرز الجمل والفقرات بعضها عن بعض، لأنها حينئذ ستوحي بتركيبة القصة بصريا، اضافة الى تركيبها معنويا .

والقصة التالية أليغوريا أخرى من الكويت، بقلم محمد سعود العجمي، عنوانها: «راضي الرافض خارج الدائرة» . وهنا مفارقة ظاهرة جدا . انها قصة جيدة، قصة ساخرة من روتينيات الدولة المتزايدة يوم تقنن البيروقراطية حتى الهواء والماء . هناك مواطن يراجع دائرة حكومية لكي يعطى بطاقة للحصول على حصته من الماء والهواء، وحتى يأخذ هذه البطاقة، يجب أن يثبت أنه يعرف القراءة والكتابة،

ويمتحن، وبعدين لازم يمتحنون عينيه، ويمتحنون قوة السمع عنده. . الخ. فجأة عندما تبين الفحوص المتتابعة أن المواطن حسن السمع، وحسن النظر، ويستطيع القراءة والملاحظة ترفض معاملته، ويقولون له: أنت مرفوض، ويلقى به الى الخارج. هنا تنتهي القصة، راضي الراض المكممل الشروط مرفوض، ويتساءل الانسان: فيم هذه الشروط كلها؟ من هو هذا المواطن الذي يخشاه أصحاب التقنين، وواضعو الشروط التي لا تنتهي للاقرار بمواطنة الفرد وانتائه لبلده؟ هذه قصة حزينة، وتنطبق على الكثير من أحوالنا في العالم كله، وليس في قطر واحد فقط.

القصة التالية لوليد الرجيب، بعنوان: «الشمس والاسفلة»، أنا لم أكن قرأت شيئا لوليد الرجيب، عندما قرأت هذه القصة، تمتعت بها كثيرا. هذه أيضا قصة تعتمد على المفارقة، المفارقة اللاذعة، وتبدو بريئة جدا، لكن فيها مكرافنيا جميلا جدا، انها تصف الجو الحارق الذي أفلح المؤلف في ايصاله الينا، مع مفارقات المواقف، بين من هم في سياراتهم، زوجا وزجا، في يوم حار، والناس قاعدون في سياراتهم، والجو حار، والازدحام شديد، ويصف وضع الناس في سياراتهم فيشعر القارئ بالاختناق. في هذا اليوم الحارق، ليست الشمس وحدها جحيما، فحياة الناس أيضا جحيم من نوع ما يدارون أمرهم معها، واذا بنا ندرك مش بس ما حولنا جحيم، وانما داخلنا أيضا جحيم - والمأساة الحقيقية تقع على بعد مترين من هؤلاء الناس، ويعبرونها غير آبهين. . . - المأساة الحقيقية في النهاية أنه هناك عمالا كانوا يصلحون أضواء المرور، فصعقهم التيار الكهربائي وماتوا، فقامت الهوسة، وعرقلت السير. . لكن في الواقع، تسأل المرأة زوجها: «ماذا يجري هناك؟» فيقول لها: لا شيء. . فقط هناك خلل بأضواء المرور. . والعمال قد ماتوا صعقا. . ان الضربة رائعة وبارعة، أي أن المؤلف يضرب القارئ. . شعرت بأنه ضربني في معدتي، ببراعة التركيب، وبراعة الايصال الى هذه النقطة. والقصة بارعة، حيث يظهر أن الزوج يخون زوجته مع الخادمة، ولكنه بمداورته يحاول أن يقنعها بأنه لا يخونها. . الخ، هذا المكر، مكر الزوج، يوازيه مكر الكاتب، في تصوير شريحة من الحياة في يوم قافظ كما يراها من خلال سيارات تزمّر، وقد نالت منها الحرارة، وسود

دخان عوادها هواء المدينة. ولا بد من القول ان النهاية المأساوية الساخرة توحى بأن لدينا في وليد الرقيب تشيخوف آخر، انه تشيخوف عربي معاصر. الجو التشيخوفي، وسخريته التي أبدتها بصوت مكتوم تقريبا تجرح الواحد، وقد تذكرت مسرحية لتشيفوف حيث تجذ، عند نهايتها، والناس يضحكون، يأتي رجل الى آخر فيسأله: ما الحكاية؟ فيقول له: بسيطة. . . فلان (البطل) انتحر. . . في هذه القصة براعة مماثلة. وأرجو أن يتاح لي أن أقرأ المزيد من قصص وليد الرقيب.

القصة التالية لليل العثمان، وعنوانها: «التهمة». هذه القصة أيضا جيدة جدا، وتلفت النظر، لأنها متميزة بلغتها المتوترة الجارحة، التي وحدها بقي بتجربتها المتوترة الجارحة. هذا الغضب في سياق القصة كلها مبني على الألم والكبرياء معا، على الاحساس بحق المرأة في امتلاك جسدها كما هي تشاء، لا كما يُشاء لها. وهي تعلم أنها عرضة للانتهاك في أية لحظة، وهي تبدأ في القصة بمحاولة أحدهم انتهاك هذه المرأة في صغرها، وهي تهرب منه. تجميع الارتدادات الزمنية، هنا يوجد تداخلا زمنيا بارعا، فهناك ثلاثة أزمنة، تداخلها المؤلفة بعضها في بعض، وتجميعها يزيد من إبراز هذا الغضب الانشوي في مجتمع يبدو أن المرأة ترفضه، كما ترفض أصحاب الاتهام. . . التهمة، ممن تأتي؟ تذهب البطلة في سيارتها الى المحكمة لكي تواجه اتهامها من قضاة أربعة، هم طبعاً المجتمع الرجالي المزيف الذي يطالب المرأة بالتزييف باستمرار، في الحب والكلام، كما نرى من الحوار الذي يجري بين القضاة، والتهمة، الكتابة والحب كلاهما ممنوعان، اتهموها بالحب، واتهموها بأنها تكتب، وهذا شيء مرفوض، فالكتابة والحب كلاهما ممنوعان، فالجهر يهددهم ويزعزعهم، انه ممنوع، وهو أيضا تهمة، لانه خطر عليهم. هنا أيضا نلاحظ مجددا أن قصص النساء ملأى بهذا التمرد والرفض والغضب، وهنا أيضا نلاحظ البراعة في تداخل الأزمنة، بكل تناقضاتها، اذ يكاد كل زمن واحد يناقض الآخر. ومن أهم ما في هذه الأزمنة، الزمن الذي تذكر فيه الراوية البطلة، تهديد أبيها لها بالذبح بالسكين، ثم تلويحه بالحبل، فتحسب أنه سوف يشنقها، ثم تتذكر ربطه اياها بالحبل على نحو يتخطى التقييد المباشر، وما هذا كله الا رمز لتقييد المرأة ظلماً، ودوناً اعتبار

لانسانيتهما، ومن أجل ما في القصة، ذلك الموقف الذي تنظر فيه المتهمه الى القضاة الأربعة، فتقول: «شعرت بغثيان مفاجيء، وأخذت أتأمل وجوههم المتخشبة، وأجسادهم المشوهة المترهلة، رغم الأناقة المفتعلة، وجدتي في لحظة أقترح رؤوسهم الثيرانية، وأدلف الى حجراتها المغلقة، فأدهشتني كرنفالات العهر الرابضة فيها. . الكلمات العارية مأسورة داخل براويز ثمينة، وموزعة على الجدران». (لاحظ الكلمات العارية مأسورة داخل براويز ثمينة وموزعة على الجدران) «أجساد النساء الساقطات اللاتي كن بطلات لبعض ما كتبت يفترشن الأسرة العامرة، وبعضها يتمدد في بانيو الحمامات الاسطورية، عاريات ومنفلشات في الماء المعطر، ورغوة كرات الشامبو الملونة». . هذا الاختراق الى الذهن المليء بالفحش، والذي يجابهك، ويطلبك أنت بالطهر والنقاء. هذه المفارقة أيضا هي سمة من سمات القصة الخليجية، وهي أيضا سمة بارزة من سمات قصص ليلى العثمان.

القصة الأخرى للاستاذ اسماعيل فهد اسماعيل، والاستاذ اسماعيل قرأت الكثير من رواياته، وقرأت الكثير من قصصه، ولم أدهش عندما وجدت أية قصة ممتازة هي، بعنوان: «السبّة». وباختصار، هذه قصة ممتازة، تصور عبثية الحرب اللبنانية، بكل مأساتها، وقد تداخلت فيها المأساة الفلسطينية، في مصغر بارع بتركيزه وإيجاءاته، تكاد القصة عن طريق شخصية الطفل ذي العشر سنوات، واسمه سليمان، وهو يحاول بيع العلكة، تكاد القصة تعوض عن عشرات الصفحات في فضح القسوة والفاجعة المتلازمتين لعشرة أعوام أو أكثر من صراع، ضاع معناه في خرائب شارع الحمراء، وشوارع بيروت الأخرى، والى ذلك كله توجد هذه الطفولية، هذه البراءة المدهشة في عالم من الكراهية، الانفجارات الماحقة. وفي ابراز هذه الطفولية النقية، أفلح المؤلف في ابراز الوحشية العمياء الدائبة على قتل كل ما هو نقي وبريء. وأقل ما فيها، أن تجعل الطفل يخدع سيدة غنية، نزلت من سيارتها المترفة، اذ يقول لها هذا الطفل: «أنا لبناني مسيحي»، فتتفقه خمسين ليرة، وتقول له «روح على البيت بالعجل»، وحالما تتبعد، يقول: «أنا لا لبناني، ولا مسيحي». وهو فرح بأنه خدعها، ويتساءل أخيرا: «أن أكون فلسطينيا. فهل هذا سبة؟». انه

السؤال البريء والرهيب في آن معا . وقد كان اسماعيل فهد اسماعيل رائعا في تصوير ذلك كله بقصة تحملك على متنها بيسر وايلام في الوقت نفسه .

القصة ما قبل الأخيرة هي قصة «المخاض» لمحمد الشارخ، هي قصة طويلة، وهي أيضا قصة جميلة، وهنا نحن نرجع الى موباسان، أو تشيخوف، أي الى القصة كما نعرفها تقليديا . ولكنها مليئة بالتفاصيل المثقفة البارعة، ولا شك أن كل من جاءه طفل سيجد تجربته أو بعضها في هذه التفاصيل التي تتوالى في خفة وسلاسة . المخاض هنا مخاض مترف، ينتقل الوالدان صاحبه من عاصمة الى عاصمة، من لندن الى واشنطن، والتليفونات «شغالة» بين أطراف الدنيا . يظهر أن الأب غني جدا، وهو باستمرار يخاطر والدته وأصدقائه . التليفونات شغالة لتؤكد القلق على الأم، سلمى، وزوجها خالد والطفل القادم وليد، غير أن القاص يضع كل ذلك في السياق الانساني، شديد الواقعية أحيانا، مثقل بالعاطفة في معظم الأحيان، والصورة في النهاية هي صورة ولادة طفل عربي في واشنطن، في وسط الملابس السياسية اياها . ولا ينسى المؤلف أن خالد الأب لا يهمل عمله الاقتصادي، فيبيع ويشترى الاسهم هو وزوجته في انتظار الوليد، حيث يبيع الاسهم ويشترى بالتليفون . في الحقيقة دعاية ومكر، ولكنها سريعة تتقاذف رغم طولها، ولغتها تتسم بوضوح، جعل على قدر وضوح الحدث نفسه، وحالما يولد الطفل، وتتصل الأم بأמהا في الكويت، لتعلمها بوضوحه، نكاد نحن نبكي فرحا معها، ومع أمها . لقد جعل المؤلف الذروة قوية وانسانية ومقنعة، وكأن المخاض، كان مخاض القارئ نفسه .

القصة الأخيرة للدكتور سليمان الشطي - وأنا لم أكن أعرف كتابات د . سليمان الشطي القصصية - عنوانها: «رجال من الرف العالي» هذه قصة متميزة بارعة في تركيبها وفي تداخل أزماتها، وفي خلق شخصيتها المحورية، عن طريق المزج ما بين الواقع الحاضر والتخيل التاريخي . وتكاد تكون الوحيدة التي استخدم فيها التاريخ بهذه البراعة المتميزة . وقد مزج بين الواقع الحاضر والتخيل التاريخي لبلوغ فكرة أساسية، يستهدفها الكاتب فيما يبدو، وهي تدور حول التخطيط لاغتيال آخر . وهذا التخطيط ينتهي الى اغتيال الذات عن طريق الآخر . لاحظوا المفارقة والبراعة فيها .

عبد الحميد، وهو اسم الراوية المهدد بالقتل، هو أيضا في زعم الراوية اسم الرجل الذي يتهماً لاغتياله. وفي تأملاته، يختار الراوية من الثورات - اذ يرجح التاريخ ليرى ان كان الاغتيال ينجح أم لا، وما الذي منها يتحقق. . . الخ - في تأملاته يختار الراوية من الثورات تلك التي أخفت، ويختار من القتلة الذين يقرأ عنهم أولئك الذين تأمروا على قتل الطيبين والصالحين، فيذكر اغتيال عمر بن الخطاب وعلي بن أبي طالب. . . ويتبين أن الراوية مصاب بلوثة، ولكن أهله يحاولون أن يخرجوه من مستشفى للمجانين، ويحاولون اعطاءه وظيفة ما تشغله أملا في استعادة عقله، لعل جنون الراوية هو في هذه الحيرة ازاء التاريخ، كما هو في حيرته ازاء الواقع. هل ان التمرد والثورة والاغتيال، مع كل ما يرافقها، أو يسبقها من تخطيط، عبث قد لا يؤدي الا الى قلع الذات نفسها، ويبقى الفرد يتخط داخل قوقعته الفكرية الصاخبة، بأصوات ربما فقدت معناها، اننا هنا ازاء كتابة غنية مليئة بالاشارات، مليئة برموزها التاريخية، ومليئة برموزها الحاضرة، وفي النهاية نجد فيها أليغورية أخرى لعصرنا الحاضر. وهذا كله هو بعض مما أوردته لكم في الفقرة الأخيرة من مقدمتي عندما ذكرت السمات الأساسية في القصص الخليجية: الأليغورية (أو الرمزية)، السريالية، الغرائبية، السردية، والتداخل الزمني، ويقع معظمها في دائرة الغضب أو الرفض، والتأكيد على المفارقة. وهذا كله يجعل للقصة الخليجية الناجحة مكانة بارزة على خريطة الابداع العربي المعاصر.

واذ أعتذر عن الاطالة. . . أشكركم جدا، ، ، ،

صدر حديثاً

جَنَّةُ الْفَرِيقِ

من حديث  
الألقاب

شعر



صدر حديثاً

وليد الرقيب

ارادة المعبود  
في حال اي باسهم  
زي الدخل  
المحدود

قصص



١٩٨٩

مايو - ايار  
١٩٨٩م

# الاتجاهات التعصبية

بتأليف  
د. معترس سيد عبد الله

الكتاب ١٣٧

٥٠٠  
فلس

المراسلات :

توجه باسم السيد الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب  
ص ب ٢٣٩٩٦ الكويت

□ القصة القصيرة في دول مجلس التعاون - الدراسات الفنية

- ٤ - تقديم
- ٦ - تطور البناء الفني في القصة القصيرة د. سعيد السريحي
- ٣٢ - تعقيب على بحث تطور البناء الفني د. محمد حسن عبدالله
- ٤٦ - أثر البيئة والمتغيرات الاجتماعية في القصة القصيرة وليد أبو بكر
- ١٥٤ - تعقيب على بحث أثر البيئة والمتغيرات الاجتماعية اسماعيل فهد اسماعيل
- ١٦٢ - قضايا بلورة الهوية القومية في القصة القصيرة د. ابراهيم عبدالله غلوم
- ٢١٠ - تعقيب على بحث قضايا بلورة الهوية القومية رجاء النقاش
- ٢١٨ - قراءات نقدية في نخبة من القصص القصيرة جبرا ابراهيم جبرا

# AL-BAYAN

**A REFEREED MONTHLY LITERARY JOURNAL**

**ISSUED BY KUWAITI WRITERS ASSOCIATION**

**MAY - 1989 ISSUE NO. 278**

**Editor-In-Chief**

**Dr. Sulaiman Al-Shatty**

**Assistant Editor**

**Sulaiman Al-Khaleefi**

**Correspondence**

**Should be addressed to:**

**The Editor:**

**Al Bayan Journal**

**P.O.Box: 34043**

**Audailyia - Kuwait**

**Code: 73251**

**Fax: 2510603**

**Tel: (JOURNAL) 2518286**

**2518282 - 2510602**

MAY - 1989 ISSUE NO. 278

# AL-BAYAN

A REFEREED MONTHLY LITTERARY JOURNAL

ISSUED BY KUWAITI WRITERS ASSOCIATION